LECTURAS DEL AGUA

Mª ISABEL MORALES SÁNCHEZ
SARA ROBLES ÁVILA
MARÍA DA NATIVIDADE PIRES
(EDS.)

CATARATA

Mª Isabel Morales Sánchez, Sara Robles Ávila
y María da Natividade Pires (eds.)

Lecturas del agua

UN ACERCAMIENTO INTERDISCIPLINAR DESDE LA CULTURA Y EL TURISMO

LA EDICIÓN DE ESTE LIBRO HA SIDO POSIBLE GRACIAS A LA FINANCIACIÓN RECIBIDA DE LA RED INTERNACIONAL DE UNIVERSIDADES LECTORAS (RIUL) Y DEL INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN VITIVINÍCOLA Y AGROALIMENTARIA (IVAGRO).

© HÉCTOR POSE, Mª ISABEL MORALES SÁNCHEZ, BELÉN MOLINA HUETE, DOLORS POCH OLIVÉ, JOSÉ RAMÓN BARROS CANEDA, BELÉN ZAYAS FERNÁNDEZ, CARLOS AUGUSTO RIBEIRO, JOSÉ-CARLOS REDONDO-OLMEDILLA, INÉS CARRASCO/PILAR CARRASCO, ANA PAIVA MORAIS, EMILIO MARTÍN GUTIÉRREZ, MARÍA ROSARIO CABELLO PORRAS, ANA PAULA GUIMARÃES, MARÍA RUBIO MARTÍN, ISABEL MOREIRA RIBEIRO, SARA ROBLES ÁVILA, ISABEL BESTUÉ CARDIEL, ANA CATARINA GARCÍA, ANTONIO CASTILLO, AITANA MARTOS GARCÍA, AURORA MARTÍNEZ EZQUERRO, MARÍA NATIVIDADE PIRES Y JEAN-PIERRE CASTELLANI, 2016

© LOS LIBROS DE LA CATARATA, 2016

FUENCARRAL, 70
28004 MADRID
TEL. 91 532 20 77
FAX. 91 532 43 34
WWW.CATARATA.ORG

LECTURAS DEL AGUA.
UN ACERCAMIENTO INTERDISCIPLINAR DESDE LA CULTURA
Y EL TURISMO

ISBN: 978-84-9097-208-3
E-ISBN: 978-84-9097-248-9
DEPÓSITO LEGAL: M-32.149-2016
IBIC: JFC

ESTE LIBRO HA SIDO EDITADO PARA SER DISTRIBUIDO. LA INTENCIÓN DE LOS EDITORES ES QUE SEA UTILIZADO LO MÁS AMPLIAMENTE POSIBLE, QUE SEAN ADQUIRIDOS ORIGINALES PARA PERMITIR LA EDICIÓN DE OTROS NUEVOS Y QUE, DE REPRODUCIR PARTES, SE HAGA CONSTAR EL TÍTULO Y LA AUTORÍA.

INTRODUCCIÓN

El agua en la investigación del patrimonio cultural y del desarrollo turístico

“Agua para todos. Agua para la vida”. Así intitula la Organización de Naciones Unidas su informe para el desarrollo de los recursos hídricos en el mundo. Pero esa simplicidad con la que podemos enunciarlo, es, sin embargo, diametralmente opuesta al complejo entramado de contextos, intereses, hábitos y formas de entenderla. Nuestra vida ligada al agua está conformada por muchas lecturas que interpretan, proponen o transgreden principios y conceptos. Por ello un libro sobre la cultura del agua es un compendio de lecturas y también por la misma razón es importante que aprendamos a apreciarla y a comprenderla.

La historia, la memoria y el imaginario colectivo han construido los que podríamos denominar “paisajes del agua”, lugares que no solo tienen una dimensión física sino también emocional. Somos de agua porque el agua es parte esencial de nuestra supervivencia. La cercanía o lejanía de la misma determina nuestro modo de organizarnos socialmente, nuestros recursos económicos, nuestro modo de nombrarla, nuestros oficios, rituales y creencias.

El siguiente volumen intenta recoger una muestra de la heterogeneidad con la que podemos adentrarnos en esos paisajes, tomando como referencia tres contextos específicos: su

construcción estética a través del arte; su configuración a través de sus usos sociales y científicos y, por último, su consideración como elemento de desarrollo turístico. Esta disparidad de espacios simboliza intencionadamente la complejidad que encierra su identificación cultural. Los artículos integrados en cada uno de ellos guardan a su vez una estructuración que advierte de la conexión y enfoque que los sostienen entre sí. En su curso afloran los cauces y sus afluentes, las riberas y los deltas, el mar abierto y las fuentes. Por ello, encontramos, por una parte, visiones panorámicas que nos sitúan en la amplitud y la transversalidad del contexto, desde su estudio teórico, histórico o crítico; por otra, aportaciones, cuyo enfoque macro, permite advertir en cercanía el detalle, la anécdota, los pequeños fragmentos que las componen. Nuestra pretensión ha perseguido siempre un objetivo esencial: dar cuenta de los múltiples discursos que configuran nuestra visión del agua y cómo esta deriva de otras visiones heredadas o con las que hemos entrado en contacto. La construcción de toda cultura responde a factores intrínsecos y extrínsecos a ella, por lo que nuestro modo de relacionarnos con el agua responde a la visión que tenemos de la misma y a otras muchas visiones de entenderla, o, más bien, a cómo interpretamos esas otras formas de comprenderla.

Hemos creído oportuno añadir además una apertura y un cierre a este recorrido, ya sea puerto marítimo o fluvial, a modo de partida y de llegada –que no cierre– de este que se articula como uno de los infinitos viajes posibles. Cumplen esta función los textos de Héctor Pose y Jean-Pierre Castellani, textos inéditos, de diferente pero exquisita factura, que amablemente nos han obsequiado y que recibimos como agasajo inmerecido pero deseado.

Tras zarpar entre olas, iniciamos nuestra navegación a través del arte, prestando nuestra atención a las distintas visiones estéticas forjadas alrededor del agua y su magnetismo. En el primero de los artículos, Mª Isabel Morales aborda la importancia de la literatura en la lectura, interpretación y creación de estos espacios. Como discurso transversal, la literatura es un espacio privilegiado donde convergen múltiples discursos que asimila, rechaza, integra o reescribe. Un recorrido de mirada amplia por teorías y textos literarios, pero también por espacios y creencias: la Laguna Estigia y Macondo, los paisajes de Dante, de Clarín o de Shakespeare, sin olvidar ese lenguaje que nos lleva a pensar en qué es un "paisaje dantesco" o a creer que el "agua corriente no mata a la gente".

De inmediato nos sumergimos en la poesía, con una visión del agua a través de la lírica que abarca dos estudios: el primero, de Belén Molina, centrado en el Siglo de Oro, nos acerca a la obra de Pedro Espinosa (1605) y a la estética manierista española. Este detallado estudio aparece vertebrado a través de dos elementos contrapuestos y paradójicamente complementarios: las aguas dulces y las aguas saladas. La presencia de ambas en sus *Flores de poetas ilustres de España*, nos despliega todo el imaginario de la época, sus símbolos y sus artificios retóricos dirigidos por un nuevo modo de comprender la poesía y la naturaleza, ahora desprendida de las desgastadas fórmulas renacentistas.

El segundo, elaborado por Dolors Poch, nos permite dar un salto a la lírica de Vicente Huidobro y Gerardo Diego, adentrándonos en el análisis de un movimiento vanguardista que dio importantes contribuciones a la literatura en lengua española: nos referimos a la poesía visual. Este tipo de poesía, compuesta para leer y para ver,

tiene muy presente el agua en sus múltiples representaciones, ya sea en forma de mar, de río o de lluvia o en un sentido aún más poético, de lágrimas. Recursos poco convencionales como las variaciones en la tipografía, la disposición de las palabras en la página, la puntuación, o la musicalidad acústica les sirven a los poetas para hacer emerger el agua en sus composiciones.

Para iniciar otros trazados, José Ramón Barros nos muestra “los caminos del agua”, centrando su atención en la arquitectura, desde sus variantes militar, civil, urbana u ornamental. Este interesante estudio muestra cómo los territorios se construyen a través de una complejidad cultural que trasciende a los elementos aislados para tejer una red alrededor del agua perfectamente cohesionada, en la que se aúnan los usos industriales, los avances tecnológicos, los usos sociales y también la visión estética. El certero trazado surca el espacio de la bahía de Cádiz, donde esta cohesión de elementos conforma su pauta identitaria. Desde la propia bahía hasta las marismas o los cauces fluviales, Cádiz es un crisol donde se entremezclan diversas arquitecturas: baluartes, murallas, castillos, parques, fuentes junto a molinos de marea o los puertos marítimos y fluviales conforman esta mezcolanza que deja su impronta en el sincretismo de sus habitantes.

Por su parte, Belén Zayas nos hace cómplices de las miradas del pintor impresionista Claude Monet, que dan soporte cultural al territorio costero del poniente francés, contribuyendo decididamente, a través del arte, a la conservación de su paisaje y al desarrollo de su valor patrimonial. Monet, el *Rafael del agua*, como lo llamó Manet, sale a la naturaleza a pintar el paisaje, en concreto y muy especialmente el mar, que se presenta ante sus ojos de manera

directa. Fue un artista único en las representaciones de la costa del poniente francés, con el mar salvaje y el mar burgués, el de los turistas y viajeros, y el de los pescadores. Paisajes muy vivos que la autora de este artículo reconoce por las numerosas reproducciones fotográficas, exhibiciones, festivales y rutas impresionistas.

Pero pensar en el agua como objeto artístico nos conduce también a la relación entre la naturaleza y el artificio, la ecología y la tecnología. El artículo de Carlos Augusto Ribeiro pone de relieve estas relaciones y la función social del arte, presentando ejemplos de exposiciones artísticas y *performances* en diferentes países sobre la temática del agua. La materialidad del agua puede tener potencial musical y el autor escribe sobre una exposición en Jerusalén, donde la necesidad real e inconsciente es representada por un imaginario artístico: la fantasía auditiva de aguas que corre en un río ficticio, sonoro, a través de la audición de sonidos grabados. Estas obras de arte o intervenciones artísticas efímeras en los espacios urbanos revelan una creciente transdisciplinaridad entre el arte y la ciencia. Se presentan diversos ejemplos de “una práctica artística cada vez más preocupada por el impacto ecológico de sus propuestas y por la sensibilización hacia los conflictos surgidos entre la industria y la naturaleza”.

Por último, complementa esta mirada heterogénea otra más lejana, la de la narrativa contemporánea australiana que, de manos de José Carlos Redondo-Olmedilla, nos descubre un territorio ancestral, duro e impactante, imposible de explicar sin esta conexión con el agua. La obra de John Kinsella, poeta prolífico y figura esencial de la poesía australiana contemporánea, sirve de hilo conductor a un recorrido impactante por el paisaje desde una mirada

ecológica, propia de la ética del escritor: la salinización, la deforestación o la erosión son elementos que marcan la poesía de Kinsella, en ella, muestra toda su fuerza catalizadora de emociones y sentimientos en un territorio para el que la visión occidental resulta asimismo un accidente. El poeta construye un paisaje sugerente, de gran fuerza estética, pero no dulcificado, natural, no idealizado y absolutamente conectado con la cultura ancestral de sus antepasados.

Hasta aquí la incursión en la estética, pero, como demuestran los diferentes estudios, dicha visión no está aislada sino conectada en su mismo centro con otros discursos que confluyen en la forma en cómo se forja ese imaginario común del que el arte se hace eco. La segunda parte del libro nos habla de los usos sociales y culturales que lo conforman y de cómo la ciencia, la tecnología, la estética o la filosofía nos muestran el modo de sentir y comprender un paisaje, el modo de aprovecharlo y el modo de conservarlo.

Partimos para ello de tres artículos que nos sitúan en el mundo medieval. Inés Carrasco y Pilar Carrasco toman como referencia los textos de ordenanzas municipales de Andalucía redactadas entre los siglos XIII y XVIII así como los estudios históricos sobre la organización ciudadana, a partir de los cuales reconstruyen las manifestaciones lingüísticas mediante las que se alude al patrimonio hídrico de las ciudades. Gracias a las autoras nos adentramos en uno de los temas que viene ocupando un destacado papel en la investigación histórica y en torno al cual giran numerosos aspectos de la vida social y económica ciudadana, tales como la regulación o el gobierno del agua tanto en las ciudades como en los campos y huertas de Andalucía.

En segundo lugar, el artículo de Ana Paiva establece un puente sugerente con el ya referido de Carlos A. Ribeiro en la primera parte de nuestro libro, a través de la idea de la consistencia “material” del agua y su construcción en el imaginario. Su análisis del mito de Narciso ilustra significativamente la naturaleza inestable del elemento líquido y la necesidad del individuo de atribuir densidad material a lo que observa. Según nuestra autora, los textos medievales sobre Narciso tienen la particularidad “de llamar la atención del lector hacia los modos de cómo se forma la imagen en contacto con el elemento líquido, poniendo la tónica en la dinámica del imaginario más que en una ontología del sujeto”. En este sentido, algunas de las fábulas medievales conectan con el mito de Narciso, presentando la economía narrativa y las convenciones genealógicas propias del género, pero transformándolo en trasuntos más dramáticos, como ocurre en las fábulas *El perro y el pedazo de carne* y *El ciervo y los cazadores*. En ellas, la imagen reflejada en el espejo es la representación de los conflictos esenciales del mundo.

Para completar esta inmersión en el mundo medieval, Emilio Martín toma como marco referencial los siglos XIII-XVI para reflexionar sobre los paisajes ribereños, conceptualizados bajo el término de RIPARIA. La contextualización geográfica de los ríos Guadalquivir y Guadalete –situación que da origen al título de este artículo– muestra los aspectos más positivos y negativos de los ambientes de ribera, climáticos, orográficos, económicos y sociales. El río, frontera por excelencia, es a la vez circulación de personas y mercancías, es la apertura al mar, la comunicación, el desarrollo. Pero, por otra parte, el río es accidente geográfico e impedimento, frontera de conflictos bélicos y sociales en pro del dominio de un

territorio o del uso de los recursos del mismo.

La función sanadora y purificadora del agua desde el punto de vista social aparece ilustrado con dos contribuciones muy diferentes entre sí pero especialmente sugerentes. Con María Rosario Cabello, nos adentramos en la importancia “orgánica” que el agua tiene en nuestras vidas, cómo y en qué medida forma parte de nuestro organismo y cómo se distribuye por él. El agua es fuente de salud y bienestar pero también puede ser el origen de muchas enfermedades. Esta doble vertiente ha sido, históricamente, una de las cuestiones de más difícil resolución en las zonas deprimidas: es un hecho constatable que una parte importante de la población mundial no tiene acceso al agua o la que dispone no es saludable. Para esta investigadora resulta imprescindible la protección de los recursos acuíferos, así como mantener un uso sostenible de los mismos.

Precisamente de esa importancia, en la historia y en la tradición, nos habla Ana Paula Guimarães introduciéndonos en un contexto especialmente apasionante: el del mundo de la medicina popular. El texto tomado como referencia resulta de la lectura y comentario hecho por Michel Giacometti en Portugal, en las décadas de los sesenta a los ochenta del siglo XX. Este tratado, eco de las voces y de la sabiduría del pueblo, y el artículo de Guimarães intentan mantenerse fieles a la autenticidad del lenguaje y de las creencias populares. La tradición nos cuenta que el agua, dulce o salada, fría o caliente, el agua que se bebe, donde nos bañamos o donde lavamos la ropa o en cualquiera de las formas en las que se nos presenta, nos trae soluciones para todas las molestias.

Posteriormente a estas aportaciones nuestro curso se introduce

en una serie de meandros que alternan giros diversos. María Rubio nos ofrece una incursión a través de los libros de viaje, género híbrido, fronterizo, fértil y apasionante como el agua. Sirve de nexo conductor la imagen del río, con todos sus símbolos y significaciones afianzadas en la tradición filosófica y literaria, con todos sus espacios asociados, ya sean tópicos o sorprendentes. También –y no menos importante– nos propone una incursión en el agua de nuestra memoria, en aquella que contempla la historia, la sufre y la vive. Son diversos y singulares los escenarios que encontraremos en este estudio, el Danubio de Magris, el Mediterráneo de Matvejevic, el Guadalquivir de Llamazares, el Nilo de Reverte o la trágica, impactante y emocional visión del Magdalena de Patricia Nieto. Ríos que cuentan historias, ríos que las inventan, que las callan o que las susurran. Un interesante viaje por los hechos contados y por los confines de los cauces y valles.

Un requiebro en la corriente nos lleva a la ausencia de agua, o más bien, al agua milagrosa que emana en el desierto. Isabel Moreira nos habla así de las fomas de cultivo en los oasis del Sáhara Central argelino. En este contexto específico resulta imprescindible advertir cómo el agua ha sido determinante en la transición de una cultura nómada hacia otra seminómada y sedentaria, en cómo ha sido el crisol en el que se han ido articulando los saberes tradicionales y en cómo se hace preciso pensar en una nueva gestión integrada con relación a los ecosistemas. La autora nos ofrece una reflexión rica en matices, donde explica cómo estas realidades han sido el pilar de los modelos identitarios de los pueblos de estas regiones. En la actualidad, la posibilidad de establecer “centros de cultivo” a través

de la rentabilización del agua conduce a una valoración de la tierra y modifica las prácticas sociales.

Por último, y para conformar la tercera parte de nuestro libro, no podíamos obviar un fenómeno tan reciente como el aprovechamiento turístico del agua y del patrimonio. Ocio y cultura han vertebrado en nuestra impronta más reciente una alianza que se vislumbra rentable y provechosa, aunque no carente de otros aspectos menos beneficiosos. La irrupción del turismo rural, la articulación de rutas culturales, el universo de los campos de golf, e, incluso, el interés por la generación de hábitos saludables unidos a esta nueva cultura del descanso y del ocio, han abierto de súbito una puerta por la que se accede a una nueva lectura del patrimonio y del interés por su conservación, entendiéndolo ahora como una potencial fuente de recursos muy valiosa en la puesta en valor del territorio. En este sentido, nuestro recorrido abarca un amplio abanico de posibilidades que van desde el desarrollo de páginas web específicas para la promoción de los balnearios hasta la construcción del imaginario en la publicidad a través del tópico del *locus amoenus*. Nos interesaba especialmente tratar la comunicación en esta vertiente específica, con todos sus elementos: sus interlocutores, los medios de comunicación y el lenguaje.

Inicia esta tercera parte el estudio de Sara Robles, centrado en el análisis del cibergénero de las páginas web de los balnearios, una modalidad de turismo de salud-bienestar muy demandada en los últimos años. Las páginas web pertenecen a la familia de los géneros comerciales ya que, mediante las cuales, las empresas informan de sus servicios y persuaden al potencial comprador para que los contraten. El estudio se acomete desde una perspectiva

pragmática, textual y lingüística sobre este lenguaje de especialidad del turismo, en este caso expresado a través de textos dinámicos y en permanente cambio como son los que se presentan en las web de las empresas turísticas de este sector. A partir de una selección de ocho balnearios de España, la autora analiza la denominación de los dominios identificativos, la arquitectura discursiva, los modelos textuales y el léxico característicos de estos textos dinámicos que tienen como soporte la gran red de internet.

Posteriormente, si en la primera parte de este libro tuvimos la oportunidad de acercarnos al patrimonio industrial hidráulico desde el punto de vista artístico, ahora Isabel Bestué nos da la ocasión de recalar en las posibilidades de desarrollo económico de esos espacios, a través de su puesta en valor y recuperación para el uso turístico y cultural. Esta arquitecta, especialista en proyectos de preservación, nos ofrece un sugerente espacio de reflexión, en este momento en el que las políticas de conservación toman derroteros dispares. Conforman dicho espacio dos modelos tremendamente significativos de cómo este tipo de iniciativas puede activar económicamente una zona, al tiempo que podemos apreciar las consecuencias de este tipo de actuaciones y las implicaciones que hemos de asumir. Por un lado, las presas y charcas extremeñas –cuyos nombres ya son por sí mismos ilustrativos de una tradición fuertemente arraigada en la tierra– y, por otro, El Caminito del Rey, en las serranías de Ronda y Antequera, pueden ser marcados como hitos en el desarrollo rural de sus zonas respectivas. Es así cómo la obra hidráulica, realizada con fines exclusivamente prácticos se “musealiza” –en sentido figurado, por supuesto– para tomar una dimensión adicional que conecta su discurso pragmático con los

discursos sociales, jurídicos, políticos, históricos, filosóficos y estéticos que la sustenta. Es así como se configura un proyecto de divulgación, difusión o de puesta en valor bajo el que subyace un modo de entender nuestro compromiso y vinculación actural con el territorio.

También hemos dejado espacio a un ámbito novedoso y complejo como es el de los parques arqueológicos subacuáticos, tema central del texto de Ana Catarina García. Este acercamiento se encuadra dentro de una tipología de acción destinada a la preservación patrimonial que puede o no tener asociada una vertiente de disfrute turístico para visitantes y buceadores. En algunos países del mundo podemos identificar estas iniciativas suscritas al amparo de la convención de la UNESCO (2001) para la protección de patrimonio cultural subacuático. En este estudio se analiza cuál fue el contexto donde se desarrollaron estas iniciativas en Portugal, teniendo como referente su marco legal. Se pretende verificar cómo entidades responsables, agentes y usuarios se posicionan ante estos proyectos y en qué medida contribuyen a una mayor consciencia del valor histórico y arqueológico de estos sitios y de la necesidad de su preservación. También intenta dilucidar si estas iniciativas se convierten en ofertas atrayentes para el turismo subacuático y si comprometen o no la debida y correcta conservación de los mismos.

Bajo la máxima de que no se puede valorar y por consiguiente proteger lo que no se conoce, Antonio Castillo nos presenta el proyecto *Conoce tus fuentes*, una iniciativa pionera en España que tiene como objetivo catalogar y documentar las fuentes en Andalucía con la colaboración de los usuarios del portal. Tras nueve años de andadura, este portal web ofrece al usuario una detallada

información no solo de la ubicación geográfica de los manantiales, sino también de los usos, leyendas y rutas asimilados a ellos. Con más de 145.000 campos de información, 45.000 páginas descargables en PDF y 65.000 fotografías, es, sin duda, un ejemplo de cómo los medios digitales son un firme aliado para la divulgación y la investigación colectivas, pero también de que estamos delimitando el marco de un nuevo concepto: el de hidroturismo.

Estrechamente ligado a este concepto, Aitana Martos parte del estudio de los arquetipos transculturales relativos a ciertas damas de agua muy frecuentes en el folclore mediterráneo, para articular una propuesta turística. En el proyecto se revisa el mito griego de Medusa y sus diversas variantes y se pone en correlación con las distintas versiones leyendísticas de la Reina Mora, tan presentes en el folclore de Asturias, Andalucía, Portugal y otras zonas de la península.

Para concluir la tercera parte, el artículo de Aurora Martínez nos ofrece el análisis de los diversos sentidos que el agua presenta como elemento integrante del tópico del *locus amoenus*, entendido este como espacio idílico utilizado como recurso en la publicidad actual. En primer lugar, se realiza un breve recorrido por las corrientes literarias que estudian la simbología y sus complejas relaciones con el hombre y el mundo –principalmente la Poética del Imaginario–; posteriormente, se abordan la historia y los valores del tópico mencionado; y, en último término, se recoge un corpus de anuncios con el fin de analizar las diversas significaciones del agua como elemento integrante de los lugares utópicos creados por la publicidad de fines consumistas.

De repente, al final del camino se abre ante el lector un destino

utópico, un escenario nuevo, fascinante: “Rodeados por el agua, protegidos por el mar y fascinados por el mar”. Se trata de una isla, Córcega, o la visión que de ella nos deja Castellani. Inspiración de viajeros, filósofos, literatos, sociólogos o geógrafos tal y como indica el autor, la dejamos a un lado para continuar otros itinerarios, otros cursos, adonde el agua nos quiera llevar.

No queremos terminar esta introducción sin agradecer el apoyo que la Red Internacional de Universidades Lectoras y el Instituto IVAGRO de investigación agroalimentaria nos han prestado. Con él sale a la luz un proyecto forjado desde múltiples perspectivas, pero que responde al interés común de difundir las formas en las que la cultura la hace visible, la asimila y la reintegra en cada uno de nosotros.

APERTURA

Olas de amor

HÉCTOR POSE

A Manolo y Bea

Abro al amanecer. Con cierta desidia los días invernizos, el sol empuja la luna y yo la reja del negocio. Él lo hace compungido mientras una espabila para pertrechar el bar y recibir a los madrugadores. A los que les queman las sábanas. A los que atracan al mostrador en su travesía nocturna antes de retirarse a dormir los excesos. A los que aguardan tiempos mejores. Sé de quién hablo, pues los acojo desde hace décadas. Un rebumbio de edades jóvenes y senectud orillan a este asilo lúdico para saciar su sed. Sed de emociones, compañía, afecto o por vicio. Vienen a mi vera, pues les fío. Como aquel calamidad que, sin una perra, me pidió:

—¡Vino! Del caro, y una ración de empanada de vieiras.

Satisfecho el antojo, eructando, me anticipó su decidida intención de asaltar la joyería del barrio:

—… puesto que en ningún otro sitio como en la cárcel.

Celebré con una sonora carcajada la ocurrencia, dando lo servido por bien invertido. Fregando la loza menuda, escuché la sirena del *Patrol* de la Guardia Civil.

De tratar a la gente he ido desarrollando los sentidos, especialmente el sexto. Auguro el invierno, aunque el tiempo disimule. Intuyo galernas en familias, enfados entre parejas o amor mientras quede corazón. Leo las presencias atormentadas, los

guiños a la mujer ajena e interpreto el tránsito de las almas que vagan por la intemperie de la vida. Tras la barra, confesionario y garita, redacto este diario que luego regurgito en las horas muertas. Duermo bajo otro techo por no dar que hablar, pero habito aquí. Otra vida no tengo. Regento este viejo bar anclado en el imaginario de varias generaciones despachando lo que entiendo y no me ha ido mal.

Año tras año, unas manadas de esbeltos perfiles copan el lugar. Sus risas llenan el local por el ingenio y simpatía de ellos con ellas. Les observo en cada salida a la terraza en los veranos, donde les place apostarse. Alternan arena y mesado en un continuo vaivén. Sobresale en el grupo una belleza, manzana picada por la incertidumbre de la enfermedad. Así como unos retozan en el agua, hay días en que la joven se acerca apenas adonde mueren las olas. Desde la orilla, el mar no presta tanto, pero tal guardia es un tiempo idílico para un chico al lado de su enamorada. Los paseos cogidos del brazo con su *avemaría* mojando los tobillos fortalecen un sentimiento que ella desconoce.

Estudios, oficios, hijos, diásporas e infortunio fueron redactando el guión vital de aquella pandilla. Menguó el número, así como la frecuencia de los encuentros. Los más, transitaron de amigos a conocidos, pero él se mantuvo fiel a lo que sentía en la cercana invisibilidad. Ella pactó con el dolor más solsticios felices cediendo una parte de su elegante fisonomía.

Un buen día reaparecieron por la puerta del local cogidos de la mano para sentarse donde solían hacerlo en camada. Unos rioja bautizaron la botadura de una relación que yo había anhelado tanto como el que la adoraba desde imberbe adolescente. Tras un corto

noviazgo, llevado con la naturalidad de la relación de hermanos bien avenidos, casaron sin alharaca. Edificando una casa de piedra que dignifica el lugar, arquitectura pedagógica, solidificaron su compromiso con zapatas de cariño. Pendientes siempre uno del otro, ríen como modo de aguar las sequías de la rutina.

El tiempo trabaja. Las noches fueron limando la salud de la esposa de perenne alegría. Recluida en casa más de lo que desearía, en un beso de adiós cotidiano, le imploró:

—Acércame siete olas templadas, amor. Acarréame el mar de los alegres estíos.

Cuando el sufrir marida con el pudor en una mujer atractiva, los anhelos germinan al abrigo de la intimidad. Él se conjuró en satisfacerla. Procuraría escarbar con sus propias manos un canal marino hasta el pié de su convalecencia. Guiaría una corriente mansa, domesticada, en la que apozase su querer. Lograría, entonces, llenar tal pecera terapéutica de algas ocres y cristalinos caballos de mar que carcomiesen lo que, en ocasiones, les avinagraba el ánimo. Talasoterapia para los sentidos.

—¡Si las mareas fueran eternamente vivas! –verbalizó el enamorado su utopía, un pardo atardecer, delineando la línea del horizonte y acodado en el ventanal del bar. En ese instante, sentí celos de su inquebrantable querer.

Asoma una nueva jornada. El sol va a lo suyo y yo, perezosa, estibo los dulces para los desayunos y una docena de platos con su guarnición. Muelo el café en grano, estampo en el periódico del día el sello gris perla de la casa. Al armar la terraza, oteo entre la débil penumbra del alba unos perfiles familiares. Coreografían un pausado andar entre las dentelladas que el océano infringe al yermo

arenal. Alcanzan la orilla y despojándola de un pareo cobalto como el mar de ese amanecer, solo ella adentra en las olas.

—¡Congela!

Él prefiere esperarla donde la espuma se convierte en esquirla de nube. Las olas ascienden por un cuerpo que la cruel enfermedad insiste en doblegar. Mojan y chapuzan a la mujer lisiada los embistes atlánticos que ha gozado desde niña. Ella unta las manos en la salitre, bucea en la marea creciente, gesticula un disfrute que el de tierra observa embelesado. En su mecano nadar…

—¿Ves el rebufo de peces? –le pregunta la sirena…

Cuando el sol comienza a desprenderse del monte cercano escalando cielo arriba, regresa la única bañista a la orilla. Apuran el regreso, antes de ser cuatro con sus sombras, para preservar la íntima costumbre.

Así fui testigo de la simbiosis entre el mar y una pareja envuelta en rocío de amor. Los he estado espiado cada alba de bonanza, envidiando la escorrentía de cariño por la playa abajo entre un carril de gaviotas, cariátides aladas. He visto la espera vigilante, la generosidad taquigrafiada en sonrisas, el abrazo abarcador como punto seguido y cálido de su escaramuza diaria.

Ansiar, dar, tener. Conjugar días y esperanzas con el fin de eternizar la felicidad. Documento estos momentos como una arqueóloga en su yacimiento. Archivo caras, voces, gestos y maneras de proceder en mi humilde albero de serrín y colillas. A pesar de que lo barro y friego cada anochecer, virutas esparcidas como cenizas de los que aquí estuvieron, permanecen fosilizadas. La costra del tiempo. Amontono huellas, recuerdos y sentimientos en un síndrome de Diógenes pues me reconforta tal juntar.

PRIMERA PARTE
EL AGUA COMO OBJETO ARTÍSTICO

CAPÍTULO 1

Visiones del agua: lectura y representación literarias

Mª ISABEL MORALES SÁNCHEZ

Pasa el agua del río, pero no su rumor,
que es nuestro, no del río.
Fernando Pessoa[1]

El ser humano no puede estar sin agua, no puede prescindir de ella: necesita beberla, vivirla, sentirla, protegerla e imaginarla. Forma parte de todo lo que le rodea sea cual sea el lugar en el que se encuentre y su presencia o ausencia, su escasez o abundancia, marcan profundamente el carácter, las costumbres y los hábitos de los que habitan un territorio cualquiera.

El presente trabajo propone una inmersión particular en el universo estético-cultural y literario del agua, teniendo como referencia el marco teórico de la Retórica cultural, al objeto de volver la mirada a unos textos, a veces obviados, que han conformado nuestra concepción sobre ella, generando significados, símbolos, sentidos –incluso prejuicios– que marcan un modo de concebirla y entenderla. Lluvia, lágrimas, pozo, lago, isla, marea, agua de limón, agua bendita, agua salada, aguas medicinales, agua de colonia, agua de borrajas… nuestra realidad, nuestro lenguaje y nuestro imaginario mezclan lo cotidiano y lo extraordinario, lo contado, lo

escrito y lo pensado. Todos los términos aludidos traen a nuestra mente otro sinfín de referencias que nos sumergen de lleno en el contexto de las lecturas, interpretaciones y discursos que, generados en torno al agua, entrecruzan sus significados en un sentido global que subyace a todo lo que podemos decir de ella: aquel que identifica y define nuestra cultura literaria sobre este elemento tan representativo. De manera particular, los marcos atlántico y mediterráneo, así como su particular relieve, extraordinariamente rico en ensenadas, cabos, acantilados, marismas, cuencas, deltas, etc. que se bifurcan a lo largo y ancho de la geografía, han conformado durante siglos un territorio especialmente sensible a todo lo vinculado con el agua. Ello hace que exista una consolidada cultura del agua –interior, costera, portuaria; en la montaña o en la meseta– que se advierte en las grandes obras hidraúlicas, en las actividades económicas y políticas, así como en la tradición y la literatura.

Para conformar esta breve visión de conjunto contemplamos dos ejes complementarios, que vertebrarán las ideas expuestas en este acercamiento, el primero, apunta a las diversas lecturas que sobre dicho territorio entrecruza nuestra visión del mismo, configurando lo que denominamos paisaje[2]. En este sentido, cualquiera de los espacios vinculados al agua posee una doble dimensión: por un lado, aquella formada por la parte física, geográfica, natural que lo define como ecosistema (y todo lo que ello implica) –lo que se denomina naturaleza– y, por otra, por su proyección y concepción culturales, por su correspondiente paisaje, esto es, el espacio geográfico transformado e interpretado culturalmente[3].El segundo, toma como punto de referencia la literatura, en tanto manifestación

artística que interpreta, lee y crea paisajes, partiendo de un principio para nosotros esencial: que la literatura no solo asume prácticas culturales sino que las genera, esto es, que a través de ella –que es, como se sabe, un tipo de discurso– se experimentan, se “leen” –en su sentido más completo– y se interpretan las claves generadas por otros discursos, bien artísticos, bien filosóficos, históricos, científicos,etc., de tal manera que el discurso literario canaliza mensajes de otros ámbitos que le sirven como base de su construcción, generando en su seno un complejo entramado transversal –como ya hemos dicho– e intertextual. Es decir, para formularlo de manera simple, la literatura es una forma de representar, construir e interpretar nuestra percepción del mundo que nos rodea al tiempo que encierra en sí misma otros textos que, a su vez, también lo son.

LA LECTURA ESTÉTICA Y EL LENGUAJE LITERARIO

El concepto de paisaje lleva intrínseco una percepción transversal de los elementos que lo conforman, pues es obvio que su construcción responde a la intersección de diversos discursos ya sean artísticos, políticos, económicos o sociales. Pensemos por un momento en el significado de estos términos: territorio, terreno, patria, terruño o de estos otros: pazo, cortijo, dehesa, marisma. En todos ellos hay un componente que revela nuestra forma de entender y comprender el territorio natural, incluso, de organizarlo política o jurídicamente, pero también, otro que nos advierte de la visión “emocional” –sea cual– fuere que tenemos a partir de las relaciones que deseamos mantener con él. Las connotaciones negativas o positivas sobre las mismas dependen de este último

aspecto. Por lo tanto, esa transversalidad a la que aludíamos permite trazar vectores que se adentran en lecturas complejas, sincrónicas y diacrónicas, representativas de las interpretaciones realizadas en un momento determinado con relación al contexto estético concreto, o en las realizadas a lo largo de la historia. A ello debemos sumar la inclusión en el espacio estético y artístico de elementos que originariamente no lo eran y que, una vez extinguido su uso industrial –por ejemplo– entran a formar parte de políticas de conservación o musealización que los despoja de su sentido utilitario.

El paisaje –afima Nogué (2010)– es uno de estos conceptos en esencia geográficos, pero que, sin ningún género de dudas, podrían ser abordados desde la filosofía, y más concretamente desde la ética y la estética. En mi opinión, un paisaje que se crea de manera estéticamente consciente es capaz de generar un entorno estéticamente experimentable que puede llegar a influir decisivamente en la conciencia moral al respecto; es decir, es capaz de generar en la realidad modelos de una relación adecuada entre naturaleza y sociedad humana, porque precisamente siempre es realidad práctica y representación estética a la vez.

Esa relación entre la naturaleza y la sociedad hace que el individuo utilice, explique y comprenda el espacio de forma humanística y, por tanto, formula a través del lenguaje su concepción emocional del mismo. En la esfera de la teoría artística, el lenguaje literario, entendido como lenguaje especial, pensado y cuidado, hunde sus raíces en la propia concepción del lenguaje culto que abarca asimismo en no poca parte de nuestra historia al lenguaje científico. Recordemos que el propio Aristóteles advierte de la necesidad de delimitar el lenguaje poético pues, en general, cualquier tratado médico, científico o filosófico también utilizaba el verso. Por tanto, es esencial tener en cuenta que el lenguaje y el

modo en cómo se entiende y se usa, otorga al contenido explicado una intencionalidad y finalidad concretas. Ese lenguaje común, culto, cuidado, conecta textos de diversa índole y, por ende, concepciones del paisaje similares, al darse el caso de descripciones y explicaciones en textos no literarios que, usando recursos similares a los habituales, resultan tan literarias como las noveladas o contadas. Tampoco es casual que la franja entre lo artístico y lo no artístico se difuminen en numerosas ocasiones o mantengan una delgadísima línea de separación en el hilo temporal de la historia. Esto ocurre en numerosos casos: historias reales que se ficcionalizan al contarlas desde la memoria –como ocurre en la tradición oral– refranes que tienen con posterioridad usos literarios, sentencias, aforismos, máximas, salmos, memorias, autobiografías, libros de horas, libros de viajes… un buen volumen de textos fronterizos en el que las historias contadas, las costumbres reseñadas o las ideas que los sostienen son parte de esa compleja configuración de un ideario o un modelo de mundo determinados.

A esa particular articulación lingüística podríamos unir –retomando la idea de palimsesto de Genette– cómo se superponen, a modo de capas, las distintas escrituras subyacentes en una obra. Los textos adquieren así "texturas" complementarias, una adición constante de sentidos que conforman esa naturaleza intertextual –"todo lo que pone al texto en relación manifiesta o secreta con otros textos" (Genette, 1989:9)– que adquiere una nueva dimensión –ahora desde la semiótica de la cultura– en la que se manifiestan todas las ideas, creencias o lecturas que la cultura conforma a lo largo del tiempo, bien desde su centro mismo, bien, por contraposición, de otras distintas, y pone en evidencia la

complejidad que encierra el análisis de la visión que cada época o momento realiza de la naturaleza, en este caso del agua. Este último enfoque, desarrollado en el ámbito del estudio de los discursos en la actualidad por la Retórica cultural, plantea un estudio integrado de los mismos teniendo en cuenta cómo son articulados en el seno de una cultura y cómo afectan o influyen en el receptor. También forma parte de ella las convenciones discursivas comunes "que conciernen interdiscursivamente a los textos retóricos, a las obras literarias y a muchas clases de discursos, con sus particulares y en muchos casos compartidas fórmulas rituales de construcción y de comunicación" (Albaladejo, 2011, 2012)[4].

Desde esta perspectiva, es fácil vislumbrar cómo esa dimensión cultural hace que, en la mayoría de las ocasiones, nuestras visiones de los espacios acuáticos tengan connotaciones añadidas que conectan con las tradiciones oral y escrita. Es indudable, por ejemplo, que la Laguna Estigia está en la base de la construcción imaginaria de muchas lagunas a lo largo de siglos, pero también lo es que, en ella, en el imaginario que la sustenta, subyacen también mitos e imágenes anteriores como ocurre con la Hidra de Lerna –monstruo acuático con forma de serpiente de tres cabezas– por ejemplo, y la región del mismo nombre, compuesta por lagos, descrita como la entrada al inframundo. Complementariamente, podríamos rastrear otro tipo de descripciones cotidianas donde el sentido negativo de los espacios lagunares está ligado a advertencias e indicaciones para su uso, tal y como describe el mismo Hipócrates en uno de sus tratados:

> Las aguas de las lagunas, de los estanques todas las que están paradas en general son necesariamente calientes en el verano, gordas de mal olor por lo

mismo que no tienen corriente […] Toda agua salada cruda dura es generalmente mala para beber; sin embargo, hay ciertos temperamentos ciertas enfermedades en las quales podría convenir su uso, de las que hablaré mas abaxo (Hipócrates, *Sobre los aires, aguas y lugares*).

Este sentido negativo, unido a la aparición de seres extraños y a la idea de ser lugares especialmente idóneos para esconderse o desaparecer, limitados o con pocas salidas (la idea de trampa), marginales u hostiles[5] hace de la laguna un espacio idóneo para la conformación de un ideario común que lo vincula a lo oculto, lo tenebroso y a la muerte. En su breve descripción, Virgilio encierra una cosmovisión que va más allá del discurso, pues retoma la tradición e implanta un hito que será continuado posteriormente de diferentes formas. Con ella muestra la especificidad del lenguaje literario en su máximo exponente, materializando la descripción aristotélica del mismo como elaboración consciente, donde la metáfora es signo de talento, las imágenes confieren al discurso elegancia y expresividad y el ritmo marca el aliento del escritor (Aristóteles, *Poética*, 1974: 145 8ª33-b20: 211):

De allí arranca el camino que conduce a las olas del tartáreo Aqueronte, vasto y cenagoso abismo, que perpetuamente hierve y vomita todas sus arenas en el Cocito. Guarda aquellas aguas y aquellos ríos el horrible barquero Caronte, cuya suciedad espanta; sobre el pecho le cae desaliñada luenga barba blanca, de sus ojos brotan llamas; una sórdida capa cuelga de sus hombros, prendida con un nudo: él mismo maneja su negra barca con un garfio, dispone las velas y transporta en ella los muertos, viejo ya, pero verde y recio en su vejez, cual corresponde a un dios. toda la turba de las sombras, por allí difundida, se precipitaba a las orillas: madres, esposos, héroes magnánimos, mancebos, doncellas, niños colocados en la hoguera a la vista de sus padres, sombras tan numerosas como las hojas que caen en las selvas a los primeros fríos del otoño, o como las bandadas de aves que, cruzando el profundo mar, se dirigen a la tierra cuando el invierno las impele en busca de más calurosas regiones. Apiñados en la orilla, todos piden pasar los primeros y tienden con afán las manos a la opuesta

margen; pero el adusto barquero toma indistintamente, ya a unos, ya a otros, y rechaza a los demás, alejándolos de la playa[6] (Virgilio, *Eneida*, VI).

La teoría de los tres estilos, transmitida por San Isidoro en la Edad Media, representada en la Rueda de Virgilio, es también una muestra de cómo la lectura de esa cosmovisión plasmada en la obra virgiliana (Eneida, Bucólicas, Geórgicas) la convierte en pauta de estilo, en una teoría del ornatus que acabará ejemplificando una concepción del orden social medieval (Gariano, 1968: 66). La conexión retórico-poética que se da hasta el siglo XVIII hace que la literatura se entienda en un marco común de construcción del discurso y, por lo tanto, la identificación de sus componentes hace que las conexiones entre discursos literarios y no literarios partan de principios similares, unidos por la finalidad persuasiva. Cada corriente estética propone sobre esta base una relectura absolutamente vinculada no solo a un modo de pensar el espacio, sino también de absorber la tradición. Continuando con nuestro ejemplo, la laguna y el mito de Caronte asimilado a ella conforman el punto de partida de un nutrido corpus de textos[7] de diversa índole, cada uno de ellos conectados, a su vez, con todo tipo de discursos. Entre los más significativos encontramos, sin duda, la *Divina comedia* de Dante, un ejercicio que combina tradición e innovación trasladando el sentido del lugar descrito por Virgilio a un lenguaje nuevo, que amplifica la imagen tenebrosa no ya a través de la descripción sino de la situación vivida por los personajes que aparecen en la escena. Es así como el momento de la aparición de Caronte se reinterpreta, conformando una nueva imagen del mito. Recordemos que cuando asimilamos la expresión “paisaje dantesco”, estamos asimilando el lenguaje de Dante y todo lo que

conlleva: su forma de construir los espacios de la muerte, su modo de entender el imaginario, su modo de describir lo terrorífico y cruel, su forma específica de usar el lenguaje.

Esta turba, que en vida no fué nada,
desnuda va, por nubes incesantes,
de tábanos y avispas, hostigada,
que regaban de sangre sus semblantes,
y a sus pies con sus lágrimas caía,
chupándola gusanos repugnantes.
A otro lado tendí la vista mía,
y vi gente a la orilla de un gran río
que en tropel a su margen acudía.
"¿Puedo saber, por qué tanto gentío,"
interróguele, "al paso se apresura
según columbro en este sitio umbrío?"
Y él: "Lo sabrás, cuando la orilla oscura
del Aqueronte triste, la ribera
pisemos con la planta bien, segura."
Temiendo que mi hablar molesto fuera,
bajé los ojos, y calladamente
seguimos hasta el río la carrera.
Y en una barca, vimos de repente,
un viejo, blanco con antiguo pelo,
que así gritaba: "¡ Guay ! ¡ maldita gente !
"¡ No esperéis más volver a ver el cielo:
vengo a llevaros a la opuesta riba,
a la eterna tiniebla, al fuego, al hielo!
"Y tú, que aquí has venido, ánima viva,
vete; no es tu lugar-entre los muertos[8].

El texto humanista posee además otro valor añadido: el de utilizar la lengua romance como vehículo de expresión poética, con lo que la renovación, la actualización de la escena no solo implica una lectura conceptual sino también un modo de entender la expresión artística. Este hecho es imprescindible para entender por qué el arte renacentista trasciende su propia esfera para compartir un lenguaje

común en el contexto de la cultura humanista. Es un modo integrado de comprender el mundo, su conocimiento y su forma de aprehenderlo.

En esta misma línea, nos resulta interesante traer aquí uno de los primeros textos agrónomos escritos en romance, nos referimos a la *Obra de Agricultura* de Gabriel Alonso de Herrera, escrita en 1513. Más allá del interés científico de la misma, es necesario resaltar cómo el lenguaje empleado por el autor no dista del utilizado en la prosa artística, por lo que nos resulta un ejemplo sintético de lo que intentamos ilustrar. Con un estilo sencillo –que no simple o descuidado– Herrera construye un discurso que cumple los principales principios retóricos, atendiendo con especial cuidado a la finalidad persuasiva y a la selección de recursos en función del auditorio a quien van dirigidos sus principios. El texto resultante es de una belleza estética y de una habilidad técnica meritorias, no solo por su eficacia, sino también por la consecución de un estilo propio y la creación de un lenguaje científico nuevo, coherente con el pensamiento humanista[9]. Tres elementos ponen a este texto en conexión con el anterior: la reflexión sobre el lenguaje que subyace en él, la intención de difundir el saber en lengua vernácula y la elaboración consciente de un lenguaje específico, culto y cuidado al tiempo que práctico y didáctico, plagado de imágenes, metáforas, comparaciones, símiles y ejemplos. La impronta estética del mismo se deja entrever en pasajes como éste, que al mismo tiempo reafirma la idea negativa de las aguas estancadas, recogiendo varios de los temas presentes en la tradición hipocrática:

Hay muchas suertes de tierras, que siendo buenas naturalmente, les aviene que por tener algunos manantiales ó aguas detenidas, no son buenas para llevar pan

si aquellos no se enjugan. El remedio desto puede ser en una de dos maneras : la principal es hacer tales conductos ó sangraderas por donde el agua toda se escurra y escuele ; porque como en los cuerpos humanos muchas veces curan con evacuaciones , que llamamos sangrar ó jasar, sacando el malo y superno humor, asi en la tierra haciendo sus sangraderas podemos sacar y consumir la humidad dañosa, lo cual el diligente y discreto labrador mire bien como-haga, y según la cuantidad del humor tales sean los conductos, no desecando mas la tierra de lo que ha menester, ni dejándole cosa que le dañe, y desta manera grandes lagunas se pueden secar , como dicen los agricultores […] (*Obra de agricultura*: 19).

Por lo tanto, en el marco del paisaje descrito por Virgilio tienen cabida todas sus representaciones anteriores y posteriores, todas las connotaciones ligadas a la percepción cultural del espacio y de la muerte, y, por último, todos los lenguajes con los que se han expresado. Es así como de forma transversal podríamos conectar con otros textos literarios (la reinterpretación de Don Juan en los infiernos en *Las flores del mal* de Baudelaire), pictóricos (*El paso de la laguna estigia* del pintor flamenco Joachim Patinir, 1520, *Caronte y Psique*, de Stanhope 1890 o *La barca de Caronte* de Benlliure, 1919) escultóricos (*Caronte*, escultura de bronce de Ramón Conde frente a la torre de Hércules, en la Coruña, 2015), Cómic (la saga de *Sandman* y su canción de Orfeo), músicales (la *Fábula de Orfeo*, ópera de Monteverdi y Strigio el joven, 1607; *Orfeo y Eurídice* de G. Willibald Gluck, 1762), etc. que, sin perder el cordón umbilical, reconstruyen, releen, reinterpretan la idea original, añadiendo nuevas perspectivas.

ESPACIOS DEL AGUA EN LA LITERATURA

BRASIL
El Amazonas,
la Vía Láctea;
ambos fluyen hacia el mar.

Takaha Shugyo. Haiku[10]

¿Cómo “cuenta” el agua la literatura? El ejemplo de la Laguna Estigia nos sitúa en el umbral de los dos siguientes aspectos que deseamos tratar[11]: por una parte, la forma en la que la literatura va articulando temáticas en torno al agua, a través de distintos ítems que se convierten en el punto de partida de textos tremendamente heterogéneo; por otra, estrechamente vinculada a la propia noción de literatura, las formas en la que articula su modo o estructuración en el texto literario. Es obvio que la perspectiva literaria se convierte en una fuente excepcional para conocer las distintas visiones de los paisajes vinculados a ella, pero no solo porque recoja el imaginario subsistente, sino porque también ayuda a crearlo y lo hace, a modo de crisol, asimilando no solo todo tipo de influencias artísticas, sino también todo tipo de circunstancias políticas, económicas y sociales. Nuestra forma de entender el agua en la literatura es también la forma de entenderla del haiku japonés, de la poesía árabe, de las narraciones y leyendas de la tradición oral, de los usos industriales, de los oficios vinculados a ella y de su importancia, por ejemplo –a través de la navegación marítima— en los arcos atlántico y mediterráneo.

Para acercarnos al primero de los aspectos, pensemos por un momento en la dimensión que las fuentes, arroyos riachuelos, jardines y surtidores, toman en la tradición oriental, simplemente porque determinan un modo de entender la ciudad, la arquitectura y los espacios de sociabilidad. Este hecho, tan influyente en la arquitectura del sur de la Península, abre la puerta, por ejemplo, a los jardines y fuentes de Machado, Juan Ramón o Lorca, donde se sincretizan un nutrido corpus de textos de la tradición oral y escrita.

Las lágrimas han descubierto mis secretos, junto a este río donde la belleza deja evidentes huellas. Arroyos que rodean los jardines, jardines que bordean los arroyos (Hamda ibn Ziy, s. XII)[12].

XII
¿Sabes, cuando el agua suena,
si es agua de cumbre o valle,
de plaza, jardín o huerta?

(Antonio Machado, *Proverbios y cantares, Nuevas canciones*, 1ª parte[13])

SUEÑO

MAYO DE 1919
Mi corazón reposa junto a la fuente fría.
(Llénalo con sus hilos
araña del olvido
El agua de la fuente su canción le decía.
(Llénala con tus hilos
araña del olvido.)
Mi corazón despierto sus amores decía.
(Araña del silencio,
téjele tu misterio.)
El agua de la fuente lo escuchaba sombría.
(Araña del silencio,
téjele tu misterio.)
Mi corazón se vuelca sobre la fuente fría.
(Manos blancas, lejanas
detened a las aguas.)
Y el agua se lo lleva cantando de alegría.
(¡Manos blancas,
lejanas, nada queda en el agua!)

(Federico García Lorca[14])

La estética del jardín y la funcionalidad otorgada al agua en el mismo dejan también su impronta en la narrativa de los siglos XVIII y XIX, esta vez en un contexto que tiene que ver con el paisajismo, contraponiendo el jardín inglés –donde los elementos parecen mantenerse con la misma forma abrupta y sinuosa con la que se

disponen en la naturaleza– o el jardín barroco, marcado por la geometría y propio de la arquitectura francesa, que gusta de los juegos de agua, grutas y complejos sistemas hidráulicos.

La casa estaba rodeada de jardines muy cuidados. No eran demasiado grandes, pero sí notables precisamente por lo cuidados que estaban, con sus anchos senderos de grava y una suerte de franja que se extendía frente a la casa, tan amplia que con facilidad podría calificarse de terraza. Los Dale de Allington siempre habían sido jardineros y, probablemente, en la comarca era más conocido el jardín que el resto de sus propiedades (Anthony Trollope, *La casita de Allington,* 1864).

Asimismo, podríamos recordar también los interminables paseos de Bárbara en *El jardín* (1935) de Dulce María Loynaz —autora también de los Juegos de agua— quien se definía a sí misma como "isla asida al tallo de los vientos":

El gran jardín de arboleda recia y compacta, con senderos mal trazados y acequias por donde se escurría un agua turbia arrastrando insectos y hojas secas… era el jardín […] su mirada sra perdíase en aquella masa oscura y olorosa[15].

El espacio del jardín nos lleva a reflexionar sobre otras temáticas también vinculadas a espacios en los que el agua se convierte en elemento esencial de descripciones o situaciones vividas por los personajes. Enumeramos a continuación algunas posibles:

a) Conflictos fronterizos, delimitados por un río o una franja de agua que le sirve de identificación. Dicha delimitación se advierte de manera geográfica, social o cultural (recordemos cómo en el ejemplo de la Laguna Estigia, esta frontera se da entre la muerte y la vida).

El arroyo no tiene allí nombre, ni lo merece, ni apenas agua para el bautizo; pero la vanidad geográfica de los dueños de Susacasa lo llamó desde siglos atrás el río, y los vecinos de otros lugares del mismo barrio, por desprecio al señorío de Rondaliego, llaman al tal río el regatu, y lo humillan cuanto pueden, manteniendo incólumes capciosas servidumbres que atraviesan la corriente del cristalino huésped fugitivo del Aren y de la llosa; y la atraviesan ¡oh sarcasmo!, sin necesidad de puentes, no ya romanos, pues queda dicho que por allí los romanos no anduvieron; ni siquiera con puentes que fueran troncos huecos y medio podridos, de verdores redivivos al contacto de la tierra húmeda de las orillas. De estas servidumbres tiranas, de ignorado y sospechoso origen, democráticas victorias sancionadas por el tiempo, se queja amargamente doña Berta, no tanto porque humillen el río, cruzándole sin puente (sin más que una piedra grande en medio del cauce, islote de sílice, gastado por el roce secular de pies desnudos y zapatos con tachuelas), cuanto porque marchitan las más lozanas flores campestres y matan, al brotar, la más fresca hierba del Aren fecundo, señalando su verdura inmaculada con cicatrices que lo cruzan como bandas un pecho; cicatrices hechas a patadas[16].

b) Contraposición interior/exterior, reflejado en la contraposición entre zonas fluviales y zonas marítimas. En ella nos encontramos espacios concretos como desembocaduras, marismas, lagos o zonas portuarias.

Navegaban muy despacio por un río sin orillas que se dispersaba entre playones áridos hasta el horizonte. Pero al contrario de las aguas turbias de la desembocadura, aquellas eran lentas y diáfanas, y tenían un resplandor de metal bajo el sol despiadado. Fermina Daza tuvo la impresión de que era un delta poblado de islas de arena. […] Florentino Ariza, en efecto, estaba sorprendido de los cambios, y lo estaría más al día siguiente, cuando la navegación se hizo más difícil, y se dio cuenta de que el río padre de La Magdalena, uno de los grandes del mundo, era solo una ilusión de la memoria[17].

c) Contraposición urbano/rural. Con un amplio referente temático que abarca desde la contraposición de la ciudad (progreso)/campo (descanso, vida sencilla) hasta los usos urbanos/rurales de fuentes, acequias y canales donde cabría pensar –entre otros— en una

contraposición entre elementos de urbanización (prácticos, relacionados con el saneamiento)/espacios de sociabilidad, encuentro, rituales, tradición oral, erotismo.

La *Eugénie Grandet* de Balzac (1834) es, por ejemplo, una novela donde observar ambos escenarios y diversos tipos de jardines que se transforman según el ánimo del personaje que lo contempla.

A un extremo, frambuesos; al otro, un inmenso encima del gabinete del ex tonelero. Un día despejado y el buen sol de los otoños de las riberas del Loira, empezaba a disipar el velo que dejara la noche sobre las cosas, sobre las paredes, sobre las plantas que había en el jardín y en el patio. Eugenia descubrió nuevos alicientes en aquel espectáculo hasta entonces tan ordinario para ella. Nogal que inclinaba sus ramas hasta entonces tan ordinario para ella.

d) Usos industriales y oficios: textos literarios que recogen los oficios vinculados al mar y al río. Puerto, almadraba, pesca, marina seca..., incluso al ocio (balnearios, por ejemplo).

La agonía de la muerte hermosa y antigua vidriaba sus ojos. Cada una de las bocas, trémulas y enloquecidas, llevaba prendido un rictus lívido de definitiva liberación en la desigual lucha durante la que los vencedores habían firmado no el armisticio, sino la inexorable derrota, no la tregua, sino la rendición sin condiciones. El hombre vencía una vez más al pez negro y gualda, al mar y al Levante. Sin embargo, faltaba aún el cese total de las hostilidades, y éste no podría producirse mientras todos y cada uno de los condenados no pasaran de las aguas del copo a las bodegas de los bateles y pontones[18].

La segunda de las cuestiones pendientes de abordar alude al modo en cómo la literatura construye estructuralmente estos paisajes. En este sentido cabría afirmar que, de manera general, el discurso literario posee de tres vertientes fundamentales de creación: a) las teorías estéticas y su forma de entender la

naturaleza; b) la caracterización del espacio y sus técnicas de composición en tanto elemento estructural y c) la construcción de mitos, símbolos, imágenes o metáforas generadas por el tema y asimiladas en nuestra cultura. Resulta evidente que las tres están estrechamente ligadas, pues las técnicas literarias se desarrollan en consonancia a una forma estética de concebir la literatura y la construcción de imágenes, metáforas o símbolos son parte también de las diversas técnicas de construcción del significado. No obstante, nos parece oportuno subrayar algunos aspectos que puedan resultar ilustrativos de esta conexión.

Como hemos podido comprobar en los textos anteriores, la literatura y la teoría estética que la sustenta en un momento concreto de la historia, mantiene una conexión ineludible con todos los discursos simultáneos con los que se construye una forma de concebir la realidad. También ha creado, ligado al espacio o a los personajes y acciones que en él se desenvuelven, un imaginario relativo a los lugares iniciado en primer lugar por el tópico del *locus amoenus* y la literatura bucólica: el jardín de Alcinoo, en *La Odisea*, el hermoso prado de “donde manavan en cada canto fuentes claras, corrientes, en verano bien frías, en invierno calientes (sic)” de Berceo; las “corrientes aguas, puras, cristalinas” de la *Égloga* de Garcilaso o “el monte, el prado, el llano, el río” del libro primero de *La Galatea* de Cervantes[19].

Entre las líneas de indagación más interesantes está la que analiza el concepto de verosimilitud y cómo se interpreta en las distintas perspectivas artísticas. Dicho concepto, como sabemos, guarda relación, por un lado, con lo que resulta creíble o posible en la fábula y, por otro, con lo que resulta creíble o posible con relación

a la realidad del espectador[20]. El problema reside en que “lo posible” es un concepto voluble y que depende de nuestra propia concepción de la realidad y de nuestro modelo de mundo. Eso nos lleva a un principio esencial, que lo que se entiende por verosímil en la literatura va a estar estrechamente ligado a lo que una corriente estética o visión de mundo plantea con relación a este rasgo de la ficcionalidad. Con ello queremos llegar a una cuestión que tiene que ver con el paisaje: el modo en cómo la literatura refleja lo exterior. En este sentido hay dos vertientes esenciales: que sea una lectura o interpretación de lo más bello que la naturaleza ofrece, o que sea una reproducción fiel a la misma. A partir de aquí, las distintas propuestas –muchas, siguiendo la estela clásica– desarrollarán estos principios, bien como seguimiento de la tradición, bien como contraposición o negación de corrientes anteriores, dando como resultado distintos modos de describir el espacio. Asimismo, resulta obvio cómo la propia concepción de la literatura y de la posición del poeta influye en esta visión según se considere el espacio como algo ajeno o como algo espiritual.

Partiendo de este principio, podríamos traer aquí de nuevo los escenarios ya mencionados: mares y océanos, arroyos, lluvia, lagos y sus elementos vinculados, preguntándonos por qué existen diferencias según la estética que domine. Vemos algunos casos:

En el seno de la teoría clasicista, la necesidad de plasmar estos lugares de forma verosímil, impide, para el humanista Francisco Cascales, traer a escena aquellos que representan la fuerza de la naturaleza y su carácter salvaje. En sus Tablas poéticas, de 1617, un tratado claramente sintetizador de la teoría clásica horaciana, apunta la imposibilidad de reproducir o imitar “tormentas del mar, ni

batallas campales, ni muertes de hombres porque ninguna de ellas puede tener allí su justa imitación”[21], teniendo en cuenta, además, que, en los casos de obras teatrales, este impedimento también está ligado al desarrollo de la escenografía y, desde el punto de vista estético, al establecimiento de la unidad de tiempo, espacio y acción, característica de la teoría clasicista. Pensemos por ejemplo que incluso Shakespeàre evitará en su Mercader de Venecia la descripción y la representación del naufragio que acaba con las naves de Antonio y que desencadena la acción trágica de la obra[22].

Por su parte, el soneto de Cadalso a la muerte de Filis[23] no solo recoge elementos de la tradición, sino que hace vislumbrar un giro en la construcción del paisaje en tanto éste se interioriza, lo que dará lugar posteriormente a un cambio de estética en el romanticismo, que lo convierte en confidente del sentimiento o del alma del poeta. La muerte de su amada sume al poeta en un estado solo descriptible a través de los elementos naturales: el mar abrupto, el arroyo desatado, el invierno triste, la niebla espantosa, la noche helada. Todo ello conforma una serie de asociaciones conceptuales que se intensificarán en los escritores posteriores. No olvidemos que este soneto, junto al mismo pasaje recogido en sus Noches lúgubres, conformará el punto de partida de esa historia tejida alrededor de la muerte temprana de su amada que tendrá tintes románticos. Escenas como estas (la muerte en el estanque de la Ofelia de Shakespeare también resultará ilustrativa)[24] conforman antecedentes que anunciarán la ruptura estética operada por el romanticismo, donde la naturaleza se convierte en un modo de buscar el pasado y la historia, es un modo de vida que busca la sencillez de las emociones. La naturaleza romántica puede ser

alegre, atormentada, lúgubre, violenta. El gusto por las ruinas, por los entornos rurales y por los espacios abiertos corrobora, refuerza esa emocionalidad romántica marcada por la nostalgia, la melancolía y la contemplación pausada. Pero este marco encierra una lectura más profunda, la búsqueda de lo oculto, de lo enigmático, de lo que está más allá de lo visible, también del conocimiento del pasado y de su relectura. El individualismo romántico gusta por destacar lo singular y por sacar del anonimato lo imperceptible, busca la interiorización de los espacios. Literatura y pintura ejemplifican magistralmente esta concepción. Para el romántico el arte "no debe producir placer, sino conmocionar" (Rodríguez Luque, 1990: 112). Las grandes tormentas, la inmensidad del mar, los acantilados abruptos, los arroyos interminables, muestran una realidad que supera la mirada. Las lagunas y las marismas serán para el viajero romántico zonas "despobladas" y "monótonas", insalubres y hostiles (Morales Sánchez, 2015) por contraposición al mar y a los espacios portuarios, símbolos de apertura y desarrollo. La literatura gótica, por su parte, acentuará el carácter tenebroso de estos lugares, vinculándolos al misterio, a la noche, a lo sobrenatural, a sucesos inexplicables y al crimen, en un contexto de terror que seguirá, en el cuento moderno, la estela de Poe.

Asimismo, esta mirada romántica sobre el paisaje tiene otra vertiente, fruto del desarrollo tecnológico de los siglos XVIII y XIX, muy vinculado, por cierto, a la tecnología marítima y naval. En un interesante estudio sobre los dispositivos visuales, Jonathan Crary (2008) analiza cómo cambia la mirada del observador en los siglos XVIII y XIX, (un periodo en el que, como hemos dicho antes,

siguiendo a Milani, se sitúa el paisaje aparece como ideal estético, como objeto artístico vinculado al mito y a la identidad). De la cámara oscura, paradigma de los siglos XVII y XVIII, el estereoscopio y otros nuevos dispositivos ópticos –con los que se da sensación de profundidad– proporcionarán otra forma de mirar la naturaleza, el exterior, cambiando la forma de descubrir, analizar y, lo que es más importante, de contar lo que se ve. Este nuevo modo de contar la realidad influye en la literatura de la época y viceversa.

> La ruptura con los modelos clásicos de la visión a comienzos del siglo XIX fue mucho más allá de un simple cambio en la apariencia de las imágenes y las obras de arte; fue inseparable de una vasta reorganización del conocimiento y de las prácticas sociales que modificaron de múltiples formas las capacidades productivas, cognitivas y deseantes del sujeto humano (Crary, 2008: 18)[25].

Por último, damos un salto hasta la actualidad y apuntamos cómo la literatura es capaz de reflejar también esa conciencia que decide qué tipo de paisajes son importantes en un modelo de mundo determinado, y ese modelo de mundo, protege lo que hasta entonces eran territorios, cuando menos, obviados. Actualmente asistimos al auge de movimientos como la ecocrítica[26], desde la que se plantea una lectura de los textos literarios afianzados por la tradición desde la ecología, así como una propuesta que impulsa la creatividad literaria en el mismo sentido. Las líneas abiertas en torno a la investigación de ecología y género (Flys Junquera), la ecoantropología (Pedrosa Bartolomé) la ciencia ficción (Sanz Alonso) o la poesía (Ostria González) dan buena muestra de la transversalidad planteada por esta nueva mirada a la naturaleza.

A MODO DE CONCLUSIÓN

Pensamos el agua no solo a través de nuestra relación práctica con ella, sino también a través de todas las conexiones que nuestra cultura tiene con otras culturas. El arte y, en concreto, la literatura se constituye en un exponente extraordinario que no solo recoge e interpreta los espacios de agua, sino también los crea e inventa. La Laguna Estigia y Macondo son dos referentes asimilados a nuestras imágenes sobre el agua, también las grandes tormentas de la *Odisea* que llevan a Ulises de lo conocido a lo desconocido y extraordinario, haciendo del viaje un elemento purificador y renovador, o las grandes descripciones realistas de Clarín, Galdós, Balzac o Stendhal. Usamos las expresiones "paisaje dantesco" o "roman-fleuve" –novela río– esta última para hablar de los ciclos novelescos como *La comedia humana* y recordamos otras más populares conservadas en nuestro refranero: "agua que no es de beber, déjala correr", "agua corriente no mata a la gente". En este crisol literario cabe todo tipo de discursos que ayuden a construir el sentido, los símbolos y las imágenes del agua. También el lenguaje con el que se define y se construye emocionalmente: aguas que curan, que salvan, que liberan, que matan, que forman parte de los escenarios y de los personajes. Este brevísimo acercamiento, por tanto, no ha sido sino una puerta que sugiere y vislumbra un amplio espectro de posibilidades insertos y aglutinados todos ellos en el espacio literario.

BIBLIOGRAFÍA[27]

Albaladejo Mayordomo, T. (2011): "Los discursos del conflicto y los conflictos del discurso: análisis interdiscursivo y Retórica cultural", en Ana G. Macedo *et al.* (orgs.), *Vozes, Discursos e Indentidades em Conflito*, Braga, Húmus/Centro de Estudos Humanísticos/Universidade do Minho, pp. 41-60.

— (2012): "La semiosis en el discurso retórico: relaciones intersemióticas y Retórica cultural", en Ana G. Macedo *et al. Estetica cultura material e diálogos intersemióticos*,

Braga, Húmus/Centro de Estudos Humanísticos/Universidade do Minho, pp. 89-101
— (2013): “Retórica cultural, lenguaje retórico y lenguaje literario”, *TONOS Digital*, 25, pp. 1-21.
Alonso de Herrera, G. (1818): *Agricultura general*, corregida de la edición original de 1513 por el mismo autor y adicionada por la Sociedad Económica Matritense, Madrid, Imprenta Real.
Aristóteles (1974): *Poética,* edición trilingüe de Agustín García Yebra, Madrid, Gredos.
Baranda, C. (1989): “Ciencia y Humanismo: la Obra de Agricultura de Gabriel Alonso de Herrera”, *Criticón* 46, pp. 95-108.
Cantos Casenave, M. (2015): “La cultura visual en la prosa de Enrique Gil y Carrasco”, en Valentín Carrera (ed. lit.), pp. 177-202.
Cañizar Palacios, J. L. (2015): “Aproximación histórica al concepto latino de los Humedales” en L. Lagóstena Barrrios (ed.), *Qui lacus aqua stagna paludes sunt. Estudios históricos sobre humedales en la Bética*, Cádiz, Seminario Agustín de Horozco, pp. 29-59.
Cascales, F. (1617): *Tablas poéticas*, edición de Luis Beros, Murcia, MCDXVII.
Chico Rico, F. (2015): “La Retórica cultural en el contexto de la Neorretórica”, *Dialogía*, 9, pp. 304-322.
Crary, J. (2008): *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX*, CENDEAC.
Del moral, C. (2009): “Jardines y fuentes en Al-Andalus a través de la poesía”, *MEAH*, Sección Árabe-islam, 58, pp. 223-249.
Fernández López, J. (2011): “Retórica monstruosa: el motivo de la Hidra en la tradición emblemática”, *Imago*, 3.
Gariano, C. (1968): *El enfoque estilístico y estructural de las obras medievales*, Madrid, Alcalá.
Hipócrates (1983): *Sobre los aires, aguas y lugares*, Madrid, Gredos.
López Martínez, M. I. (2007): *El tópico literario: teoría y crítica*, Madrid, Arco Libros.
Morales Sánchez, M. I. (2015): “Intervenciones de la literatura en el paisaje del humedal”, en L. Lagóstena Barrios (ed.) (2015): Qui *lacus aqua stagna paludes sunt. Estudios históricos sobre humedales en la bética*. Seminario Agustín de Horozco, pp. 149-186.
Nogué, J. (ed) (2013): *El paisaje en la cultura contemporánea*, Madrid, Biblioteca Nueva, colección Paisaje y Teoría.
VV AA. (2010): *Nerter. Revista dedicada a la literatura, el arte y el conocimiento*, 15-16 (monográfico sobre Ecocrítica).

CAPÍTULO 2

El agua en la tradición lírica manierista: ríos y mares en las ‘Flores’ de Pedro Espinosa (1605)

BELÉN MOLINA HUETE

INTRODUCCIÓN

Como materia esencial –en conjunción con el resto de elementos: fuego, tierra y aire–, el agua ha formado parte siempre de manera recurrente del imaginario poético del hombre desde su objetivación natural al espacio del símbolo. Dentro de este amplio marco, cabría rastrear su presencia sistemática y nuclear en determinadas tradiciones poéticas, y con la *Primera parte de las Flores de poetas ilustres de España* nos situamos ante una de las más productivas en este sentido. En la vasta riqueza de nuestra poesía del Siglo de Oro, este florilegio dispuesto por el vate antequerano Pedro Espinosa publicado en la corte vallisoletana de 1605 constituye una de las muestras más representativas del denominado manierismo poético español (cf. Orozco Díaz, 1975 y 1988). Agotadas ya las fórmulas cancioneriles así como las sucesivas generaciones petrarquistas del

Renacimiento, no ideados aún los grandes poemas gongorinos que abrirán la puerta al Barroco, las 248 composiciones de aproximadamente 61 autores distintos que componen la antología abanderaron la reivindicación editorial de una poesía cultista renovada a partir de principios intelectualizadores que hacían del artificio retórico y de la erudición –tanto de origen clásico como italianista– toda una estética de la imitación selectiva y creadora enfocada a provocar la admiración del lector. En este punto, la obra alcanza su máxima modernidad. Contribuye también a ello, el principio de variedad que rige su configuración como libro, alcanzando a autores, argumentos, temas, tonos, estilos, metros y ordenación (Molina Huete, 2003; Espinosa, 2005). Y en este entramado se desplegará toda una geografía de versos que el agua horada, fecunda, inunda y reverdece, causando un poderoso efecto que se potencia con el diálogo que entabla con el resto de elementos.

EL AGUA DULCE EN LAS 'FLORES': RÍOS, ARROYOS, FUENTES, LAGUNAS Y ESTANQUES

LA REFERENCIALIDAD DE UNA GEOGRAFÍA REAL

Una de las funciones líricas de mayor fortuna correspondiente a la mención de corrientes fluviales en las tradiciones de corte erudito ha sido la de referenciar –por lo general, metonímicamente o por medio de la alusión– una determinada geografía. Los ríos se identifican con la tierra y los pueblos que fertilizan como esencia definidora.

Las *Flores* delinean un breve mapa de ámbitos lejanos. Como río de Babilonia aparece el *Eufrates* por Juan de Morales [LXX] inserto en un juego de *imposibilia*; divinizado con ninfas, en un contexto burlesco es presentado por Pedro Espinosa [CXI]. La ciudad de

Tebas es asociada a la fuente *Dirce* por Cepeda [XCIV] evocando la metamorfosis de la mujer de su rey. Distantes pueblos orientales quedan representados por el "frío" *Tanais* (actual Don, fronterizo entre Europa y Asia, asociado a los crueles escitas y las sólidas nieves que le dan origen), el "dulce" y aurífero *Hidaspes* (de la India occidental) o el "arenoso" *Ganges* (de la India oriental, donde el marfil predominaba). Resulta remarcable la presencia concentrada de todos ellos en la canción de Mira de Amescua [CVII] dedicada al asalto de Cádiz por los ingleses en 1596 con el objeto de advertirles frente al poderío del imperio español. En clara hipérbole, para desplegar la soberanía reconocida al río Betis, Pedro Espinosa enuncia en su *Fábula de Genil* [CXXXVI] el vasallaje que se le procura "desde el Hidaspes dulce al negro *Arajes*", río este ubicado en Armenia. También de manera exagerada, en el mismo poema, queda referido el *Eurota* como río de Esparta que mereció la atención de Júpiter, pues en sus orillas poseyó a Leda, a fin de justificar comparativamente la ayuda que del río sevillano recibirá el Genil. Pero a veces, estos ríos abandonan la identificación espacial para traspasar sus propiedades a los sujetos protagonistas de los poemas. Para expresar la crueldad y frialdad de Lice ante el amante que llora ante su umbral se la hace posible bebedora de las aguas del "Tanais apartado" en la traducción de Luis Martín de la Oda 10 del Libro III de Horacio [CXCVII], elidiendo la mención directa a los escitas sí presente en el original clásico. Luis de Góngora, en su soneto [CLXII], donde pondera en clave escultórica la belleza de la dulce y bella Clori, su "enemiga", usa del Ganges para evocar el marfil de su retrato.

Dentro del bloque que las *Flores* dedica de manera independiente

a la poesía de argumento religioso con acusada inspiración contrarreformista, es sobresaliente la canción que Agustín de Tejada compone *A la Asunción* [CCXXVII]. En ella, el lugar desde donde cada uno de los doce apóstoles ("doce cisnes") acudió a presenciar el solemne hecho según los relatos apócrifos es perifrásticamente identificado. Mediante sus ríos, en concreto: la Judea de San Matías, por un aludido *Jordán* "con corriente mansísima y quïeta"; Odesa para san Judas Tadeo, con la mención del *Istro* (el Danubio); la región de Laconia del Peloponeso para san Bartolomé, mediante el *Taigeta*; y Egipto para Simón con el "mar *Nilo*" que "siete heridas da con cuernos siete" en consonancia con los siete brazos de su desembocadura. Algunos otros ejemplos nos ilustran la riqueza con que el Nilo es empleado en la antología. Lope de Vega [CXV] acude a él en clara hipérbole como punto de partida del territorio árabe cuya lengua oscura aprenderá para intentar no ser imitado. Como metáfora pura lo empleará Pedro de Liñán [CX] en un exquisito soneto en que define la amistad: "Nilo, que por regar su patrio suelo / sale de madre, repartido amante". Y también su caudal servirá para sustituir la abundancia de lágrimas del enamorado que "llora un Nilo" en las décimas atribuidas a Francisco de Figueroa [CLIV].

Más allá de un catálogo de términos cultos rastreables en las polianteas al uso que denota los saberes de los autores, habremos de convenir que todas estas alusiones favorecen enormemente la variedad expresiva y, especialmente, constituyen una interpelación y un desafío a la reconstrucción por parte del lector. Con menos esfuerzos, por el contrario, el público reconocería las menciones del *Garellano*, río italiano donde tuvo lugar la batalla del Gran Capitán con los franceses por la disputa de Nápoles [CXXI]; del *Pisuerga*,

para localizar en Valladolid el origen de la amada Gracia [CLXXI]; o del *Tormes* cuando viene a significar un concreto lugar de destierro para el poeta, caso de la estancia de Lope en Alba de Tormes en 1595 [CXXXI]. Pero son muy escasas como vemos las veces en que los ríos próximos enriquecen el entramado de mera referencia geográfica. Complicados en el encomio de poetas y personalidades o, según trataremos más adelante, como escenarios bucólicos que objetivizan la idealidad pastoril, volveremos a localizar nuevamente el nombre propio de nuestros ríos más cercanos.

En efecto, durante el Siglo de Oro, los ríos llegaron a componer toda una cartografía fluvio-poética aplicada al elogio de vates. Recordemos cómo el *Laurel de Apolo* de Lope o el *Canto de Calíope* o el *Viaje del Parnaso* de Cervantes fueron elencos encomiásticos de poetas clasificados por ríos. Del mismo modo, muchos de los ríos nominados en *Flores* cumplen esta función. Hemos detectado un único ejemplo de río ajeno a España en este sentido, el *Arno* toscano con que se alaba el origen de un desconocido poeta Elpino [LXX]. El resto se concentra en ejemplos patrios. Así, el más señalado, el *Betis*: *amoenus* para Juan de la Llana en su latino soneto preliminar para aludir a los poetas sevillanos; “espacioso” y poblado de ninfas en el soneto de Baltasar de Escobar en homenaje a Fernando de Herrera [XIX], así como en el soneto [LXVIII] en alianza con el *Jauja* y el *Marañón*, ríos peruanos que sirven para alabar a un poeta de allí nativo. También los “cisnes del *Henares*” son traídos por Lupercio L. de Argensola en la canción escrita para la canonización de San Diego de Alcalá [CCXVIII]. Resulta de interés cómo para extender su fama de poeta el antequerano Luis Martín emplea de manera hiperbólica la

expresión “desde el *Guadalhorce*” (río que atraviesa la vega antequerana, el más largo y caudaloso de la provincia de Málaga) al ya mencionado “*Tanais* frío” en el soneto [XLIX]. Junto a los poetas, también hallamos muestras de elogio a distintos personajes que ligan su fama a los ríos que los acompañan de manera cotidiana. De nuevo el Betis sirve como alusión a la cuna del señor de Guadalcázar a quien Juan de Morales dedica la composición [CXXI]; es asimismo el río honrado por San Hermenegildo –en metonimia por Sevilla– en la famosa canción de Góngora [CCXLIII] en que se describe como “rey absoluto” que “parece que da guerra y no tributo”. Probablemente el Betis sea también el río insinuado por Góngora como “nuestra orilla” en “Ya que con más regalo el campo mira” [LIII]. Por otra parte, el *Tajo* sirve al poeta cordobés para ensalzar la figura del privado de Felipe II Cristóbal de Mora en el conocido soneto “Árbol de cuyos ramos fortunados” [XXXII] y del obispo de Córdoba don Antonio de Pazos, a quien presenta como “sacro y docto pastor”, “mayoral” del Tajo en [LXIV].

Pero no siempre la ubicación o la loa avalada por los ríos cuentan con un sentido positivo. En una inversión clara de los tópicos, el florilegio ofrece muestras de distanciamiento en ciertos pasajes. Por lo que a este apartado respecta, quisiera traer a colación la referencia al “estrecho” *Manzanares* que Lope lleva a cabo en la famosa canción burlesca que se inicia “Pues que ya de mis versos y pasiones/todo el mundo presume” [CXV], cuando el poeta sitúa en Madrid la escena de desmitificación de Cupido. Si bien fue frecuente en la época ridiculizar a este río por su escaso caudal, en este caso el Fénix opta por introducir una aposición que reseña la famosa anécdota de la ballena encontrada en el río hacia 1590, la cual vino

a ser una albarda de burro para unos o un barril de vino para otros. Con ello consigue contrastar su “orilla amena/de chopos, lirios, sauces y verbena” con un chiste que alimenta el carácter de chanza que pretende. Por otra parte, en un ejercicio consciente de traición a la tópica, Espinosa incluye el epigrama de Baltasar del Alcázar [CLXXXII] que quiebra el discurso de encomio de Inés ligado al Betis concluyendo: “pero ¿a mí qué me va en ello?/Maldita de Dios la cosa”.

AGUAS DULCES MÍTICAS Y LEGENDARIAS

El prurito de erudición vuelve a asomar en las numerosas referencias a ríos ligados a la tradición mitológica o legendaria que salpican los poemas de las *Flores*. El “caudaloso y siempre ilustre *Janto*”, en tanto que río troyano de aguas rojas por la sangre derramada en la famosa guerra, consagrado a Apolo, es invocado en el soneto preliminar del Marqués del Aula para que ampare al autor de la antología. La traducción de la Oda 2 del Libro I de Horacio a cargo de Juan de Aguilar [XXX] que denuncia las desgracias que acaecieron tras la muerte de César, recoge en un ejercicio amplificatorio sobre el original latino la egregia figura del río *Tíber* que, dibujado como un mar violento y destructivo, se desborda sumando venganza de su esposa Ilia.

El *Peneo*, padre de Dafne, aparece como discreto actante en la fábula *De Dafne y Apolo* de Francisco de Quevedo [IX]: tras asistirla, nutre su cauce con las lágrimas derramadas por su pérdida sin más consuelo que el poder besar con sus aguas los pies del árbol del laurel en que se ha transformado su hija. La imagen del llanto que provoca la crecida fluvial se traslada aquí del amor sexuado al amor filial. Aludiendo a esta planta divinizada (“las hojas de Peneo”)

aparece también en una de las canciones del maestro antequerano Agustín de Tejada [LXXXIII].

Resulta llamativo cómo los ríos o lagunas del Hades esquivan en su mención en *Flores* la característica esencial de sus tormentos. El Marqués del Aula en su soneto [CXVII], al aludir al "agua del olvido ya bebida", se está refiriendo al *Leteo* en el contexto de la muerte que libera del sufrimiento. La canción de Fernando de Guzmán [CLXXXIII] que imita la Oda 9 del Libro I de Horacio invita a disfrutar del presente, a no reparar en lo que de horror u olvido representen y a no divagar sobre la distancia "que hay desde Estigia a Lete/pues después de saberlo y penetrarlo,/¿qué importa al bien o al gusto el apurarlo?". En la misma línea, las estancias del antequerano Luis Martín de la Plaza que traducen la Oda 7 del Libro IV de Horacio invitan a disfrutar de lo inmediato, pues una vez llegada la muerte, las "turbias ondas" del "tinto" *Flegetón* –el río de fuego de los infiernos– no atenderán "la noble decendencia,/la riqueza, la ciencia, el tierno llanto", que acabarán bebiéndose sus aguas. En notable quiebro de sentido metafórico, el Leteo es para Lope [CXV] el olvido al que fácilmente le relegarán por sus versos en lenguaje vulgar en el debate literario del momento sobre el estilo –oscuro o claro– que realmente otorga la fama.

Como parte del escenario de los castigos eternos, aparece el *Erídano* en el soneto que el sevillano Juan de Arguijo dedica a Tántalo para advertir sobre los avaros [cl], al fin igual de insatisfechos. Como río que recibió asimismo el cuerpo de Faetón precipitado desde el cielo cuando lo cegó la soberbia, acogiendo en sus orillas a sus hermanas las Helíades transformadas en álamos para llorar su pena, aparece sugerido en el soneto de Góngora

“Gallardas plantas que con voz doliente” [CLXXVI]. En su invocación a las Helíades, fijadas en sus troncos a la tierra, el dinamismo del “raudo” y “ondoso” río recogerá las lágrimas que el poeta les solicita para que lloren, cual otro hijo de Febo, “mi ardimiento en amar, mi empresa loca”. Para que lo disuadan esta vez de su arrogancia y su atrevimiento, Góngora elabora una variación de este mismo tema en el soneto “Verdes hermanas del audaz mozuelo” [CCVI], en el que hace mención del Erídano bajo la advocación del Po para significar igualmente las espumas en que se precipitó de manera ejemplarizante Faetón. Es importante contrastar cómo el protagonismo del episodio mitológico se desplaza hacia estos personajes secundarios, las Helíades, que sin embargo, suman al fluir violento del río la potencial copiosidad de su llanto. En esta contienda de comparación y superación en que el poeta se sobrepone al personaje mitológico –ahora Orfeo– podemos situar igualmente el soneto gongorino “Ni en este monte, este aire, ni este río” [CCIII]. En este texto el poeta plantea la ponderación de su propio canto, capaz de paralizar un río próximo anónimo con sus notas amargas si la dulzura de Orfeo lo hizo con el río *Estrimón*. Equiparado a esta corriente mitológica se encuentra el río *Guadalhorce* cuando, divinizado, frena su caudal por el canto órfico de Pedro Espinosa en un paisaje mitificado e idílico propio de la Edad Dorada. Lo encontramos así dibujado en el soneto nuncupatorio que Rodrigo de Miranda dedica al autor de la antología en su faceta de poeta. También los ríos transformados en corrientes de leche que caracterizó a esta etapa paradisíaca de la humanidad quedan reflejados en diversos momentos: la égloga de Juan de Morales [LXX] que llora la muerte de la pastora Ardelia los identifica

con el amor correspondido del poeta (cuando Elpino se sentía correspondido por Licoris, vv. 73-75); aplicados al río Darro divinizado por Barahona de Soto en su égloga “Las bellas hamadríades que cría” [LXXXVII], enriquecen la imagen con la miel (propia de las encinas de las riberas) y el oro; unido al tópico de ligar respectivamente la ausencia o presencia del ser amado con la oscuridad y la tormenta y el amanecer primaveral, Hipólita de Narváez en su soneto “Fuese mi sol y vino la tormenta” [XXCV] concluye con el siguiente verso de gran impacto colorista los efectos del amor presente: “y blanca leche las azules sierras”. De modo, que más allá de un mero ingrediente paisajístico, el fenómeno se compromete con la felicidad amorosa y la riqueza preciosista.

Muy aislado en el contexto de la obra, pues no vuelve a aparecer en todo el libro, pero de gran efectividad en la secuencia en que se inserta, el mito de la metamorfosis de Acteón en ciervo y su aniquilación por sus propios perros por osar mirar el baño campestre de Diana sustenta el argumento del soneto de Quevedo “Estábase la efesia cazadora” [VI]. Su “baño” evoca aguas cristalinas y luminosas que se transforman en espejo vanidoso donde la diosa “De sí, como Narciso, se enamora,/vuelta pincel de su retrato extraño” y que contrastan con la tierra que ciega los ojos del muchacho arrojada por las ninfas que intentan evitar el sacrilegio. No solo como espejo, sino también como lienzo, quedan figuradas aquí las aguas en acumulación poco frecuente.

Pero si hasta ahora las alusiones a corrientes de agua mítica eran puntuales, la fuente legendaria adquiere protagonismo absoluto en el soneto del Marqués de Tarifa [CXXXVII] en que la paradoja interior que vive el amante toma como símil la extraña propiedad del

manantial de un antiguo pueblo libio descrito por Plinio, y ya utilizado por Petrarca, que cuenta con la particularidad de que “el agua tiene fría como yelo” durante el día y “hierve y abrasa como fuego ardiente” durante la noche.

LAS AGUAS DULCES COMO ELEMENTOS DEL PAISAJE NATURAL: BUCOLISMO Y MUNDO ÓRFICO

Con todo, aun siendo recurrentes, las referencias eruditas a ríos representan una pequeña parte comparada con la imagen natural predominante de ríos, arroyos, fuentes, lagunas o estanques en *Flores* (expresados a veces como simples *ondas*). En algunas ocasiones, la pintura del río que como corriente primero y como hielo después acompaña la sucesión propia de las estaciones apoya la reflexión estoica sobre el paso del tiempo aniquilador para el hombre, pero no para la naturaleza, que en su mudanza permanece inmutable. Así, en la traducción que de Horacio (Oda 7, Libro IV) aborda Luis Martín [CXCVIII]. Una variante de este motivo de la sucesión estacional lo encontramos en el soneto de Tejada [XXXVI] en que se recorre el camino inverso. El río, cuyas sueltas aguas están prendidas por el hielo del invierno y se desatan con la primavera, forma parte de un cambio que a modo de consuelo también espera para sí el poeta. Las vicisitudes de la vida y los cambios en la naturaleza frente a la inmutabilidad del sabio quedan recogidos por el mismo Tejada en una estancia de [LXXXIII] que dibuja el prototipo del enjoyado y serpenteante río manierista: “Arenas de oro entre cristal luciente […]/no siempre lleva una corriente/por una misma tierra,/que ya lo impide un valle, ya una sierra”.

Y si la reflexión soporta la ilustración de la presencia fluvial en su

devenir, el cuadro del caudaloso *Ebro* desbordado (“no sufre Ibero márgenes ni puentes/mas antes los vecinos campos cubre”) alimenta la inclemencia climatológica que sirve de magno marco al tópico amante desdichado que ya vimos ante el umbral de su amada lamentando el tiempo perdido en el soneto de Lupercio L. de Argensola [III] “Lleva tras sí los pámpanos otubre”. La mención de un río nacional acompañando a este tópico clásico permite la concreción y la cercanía del mensaje.

Pero será en los escenarios bucólicos que pueblan las *Flores* donde los ríos encuentren su espacio de desarrollo en conjunción con sierras, campos y selvas, soles y vientos. El rumor idílico del “arroyo sonoroso” que quebranta su rumor entre guijas no supera, sin embargo, el canto de uno de los pastores de la *Égloga de Tirsis y Coridón* de Juan de Morales [LXX]. La magnífica *Égloga de las hamadríades* del lucenés Luis Barahona de Soto [LXXXVII] nos presenta las “cristalinas” y “divinas aguas” del “breve Dauro” (el *Darro* granadino) compadeciéndose de la ninfa muerta cuyo ritual funerario celebran. Latiendo al ritmo de la presencia o ausencia de la pastora amada, el río vive o muere junto al resto de la naturaleza en el poema del mismo Barahona [CXXIII]. El arroyo mustio queda revivido no ya por la presencia de la pastora amada que tópicamente sale con el amanecer sino con la mera mención de su nombre en estos cuartetos de Espinosa [CLIII] en que podemos apreciar el preciosismo colorista y los ejercicios correlativos que definirán en gran manera el contexto propiamente manierista en que se expresará la presencia del río pastoril, en este caso concentrada la estructura en elementos todos del arroyo interpelado y no en combinación con otros elementos del paisaje: “Pobre viste,

perdiendo tu decoro,/arroyuelo gentil, con noble pena,/lecho y margen sin oro ni verbena,/agua sin lustre, arena sin tesoro./Mas ya miras riquezas al trasfloro/después que el nombre de mi Laura suena/en lecho, en agua, en margen, en arena,/de perlas, de cristal, de flores, de oro".

El *Alberche* se enriquecerá con el reflejo de la amada en sus aguas según leemos en la canción de Lope de Salinas [CLXXXVII] y de ese modo podrá incrementar el tesoro con que tributa al mar: "tu vaso, en oro y ricas perlas crezca,/y más precioso censo/que otro ninguno al ancho mar ofrezca".

Todo el soneto gongorino "¡Oh claro honor del líquido elemento" [XXXVII] se fundamenta en la invocación a un arroyo para que evite desbaratar el reflejado rostro de su bella amada. Es imagen imitación de los petrarquistas que, sin embargo, Góngora enriquece con el cromatismo propio manierista, el cultismo de su sintaxis y la condensación de otros lugares comunes como la paradoja ardor-helor en el amante desdeñado, el agua como espejo y lienzo pictórico a un tiempo o la figura del río-arroyo jinete que se dirige y sirve al reino marino. También supone una renovación frente a sus modelos italianos y virgilianos el soneto "Rey de los otros ríos caudaloso" [CLXXXVIII] en que, tras una larga descripción alusiva al Guadalquivir y sus dominios, Góngora pregunta escuetamente al río si en ellos ha visto belleza igual a la de Clori.

El río es pues también confidente e interlocutor del poeta. "Templadores arroyos/en cuyas verdes márgenes/os convidé a mis glorias", dirá Pedro Espinosa [CLXIV]. Atenta, la ribera del "sagrado Dauro", habrá de oír a Tejada [LXXXIII]. Pero, fundamentalmente, será el oidor de sus quejas, hasta tal punto de no frecuentarlo

cuando satisfaga su amor, como en [CXIII], traducción de Bartolomé Martínez de la Oda 8 de Libro I de Horacio, cuando Síbaris ya no visita al Tíber entregado y correspondido ya por Lida. Además de confidente del dolor el río será el recipiente de sus lágrimas, tales que incrementarán su caudal sin piedad. Paradigmática en este sentido es la canción de Luis Martín de la Plaza "Vuelvo de nuevo al llanto" [XXXIII]. Cuando la naturaleza en su conjunto se degrada por la sequedad y la oscuridad en que lo sume su pena: "Solo este río crece/con la continua pluvia de mis ojos/y tanto se embravece/que, cuando al mar despeña sus despojos,/como rey absoluto,/parece que da guerra y no tributo". También de Luis Martín, el excelente soneto "Tiñe tus aguas en señal de luto,/Guadalhorce y aumenta tu creciente" [CLXXVII] donde la alianza entre río y amante opera sobre una fingida contienda con el mar –ladrón en el ocaso del Sol que representa su dama–, ayudando al amigo a imponerse con las armas de sus lágrimas y su ardor lírico. Como esculturas inacabadas, estos otros exentos tercetos [CLVI] del mismo autor pueden leerse conjuntamente con los cuartetos antes mencionados de Espinosa: "He visto responder al llanto mío,/que baña al campo las tendidas faldas,/los árboles, el río, el monte hueco./Los árboles con lenguas de esmeraldas,/con lenguas de cristal el claro río,/con lengua el monte que le presta el eco".

Los ríos, pues, acaban asumiendo el dolor del amante, y así puede afirmar Juan de Morales en su *Égloga* [LXX] por razón de Tirsis: "Niega el Betis al mar el agua pura/que le parecen pocas las que lleva/para llorar tan grande desventura".

Cuentan asimismo los ríos con la virtud de servir de puente con la amada, de ser la única prolongación del poeta capaz de alcanzar a

verla o tocarla sin romper el código de discreción amorosa. “¡Ay, Dios!, si el Tormes fuera/a dar a Manzanares sus despojos,/y llevarle pudiera/las lágrimas amargas de mis ojos,/qué alegre las llorarade ver que alguna hasta sus pies llegara”, manifiesta Lope en su canción “Sentado en esta peña” [CXXXI]. A Barahona de Soto debemos el soneto “Genil, que ves la sombra en tu corriente” [CI] en que el río granadino (que transcurre además por tierras de Sevilla, Antequera y Córdoba) se convierte en mensajero de las palabras de rendición y desesperanza del amante, que hace suyas en mímesis absoluta. De Espinosa, el soneto síntesis del concepto, que ya estaba presente en Petrarca, y que adquiere con el poeta antequerano la plasticidad que lo caracteriza: en “Honra del mar de España, ilustre río” [V] el poeta pide al río –rico en belleza vegetal–, que lleve su llanto a su pastora cuando en él se bañe y que toque su mano cuando a su orilla –que la Aurora en el amanecer vestirá con “aljófar y esmeraldas”– acuda a coger flores.

En este mismo contexto bucólico que vamos siguiendo cabría afirmar que el motivo más sólido del río que se transmite se asocia con Orfeo (identificado con el poeta) y la capacidad de fascinar con su dulce canto –fruto del amor profundo y la pena infinita por la muerte de Eurídice– a la naturaleza en su conjunto. Los ejemplos son abundantes. Aparece la alusión mitológica en la traducción de Bartolomé Martínez de la Oda 12 del Libro I de Horacio [LVI]. También en el soneto de Juan de Arguijo “Si pudo de Anfión el dulce canto” [LXI], en que el poeta acaba convirtiéndose en un antiorfeo, pues si la pena producía tan admirables efectos en el personaje mitológico, en nuestro poeta solo tormento. El preliminar de Rodrigo de Narváez “Honró las verdes selvas, de honor santo” conjuga la

imagen aplicada al antólogo con un interesante juego manierista de diseminación y recolección en que participan junto al río el monte y la selva. Estos dos últimos acuden a oír a Espinosa; sin embargo, y aquí también el quiebro, “con riendas de cristal se paró el río”. La voz del poeta capaz de enfrenar las corrientes fluviales aparece también en otro soneto de Luis Martín “¡Oh noble suspensión de mi tormento!” [XLIX]. Una variación singular la ofrece el mismo poeta en el soneto “Veo, señora, al son de mi instrumento” [CCI], asociando la parálisis del río al canto de amor donde la dama es protagonista y su desenfreno al canto del tormento, en que lo es el amante. Monte y viento comparten en esta ocasión estructuras correlativas. Cabe decir que la pieza que recoge con mayor perfección el motivo unido a este tipo de disposiciones no es otra que el modélico soneto de Góngora “Ni en este monte, este aire, ni este río” [CCIII], muy próximo al anterior en la antología, y en el que se produce, como avanzamos, el sobrepujamiento del mito por parte del poeta.

PERSONIFICACIÓN Y DIVINIZACIÓN DE RÍOS Y ARROYOS

Recogemos en este último estadio de las aguas dulces la imagen más definitoria y propia que liga el motivo a la estética del manierismo por su incursión en lo fantástico y, ocasionalmente, por sus posibles implicaciones contrarreformistas. Se trata de la personificación, diríase divinización, de los ríos y arroyos. Es, en realidad, herencia de la tradición clásica, donde los ríos adquirían atributos humanos e, imitando la iconografía de los dioses del mar, se presentaban como ancianos sabios barbados cuyo cuerpo húmedo abrazaba urnas y cántaros surtidores de agua. Nótese, como muestra de entre otras muchas en la antología, el pasaje en

que Tejada [CCXXVII] describe al *Siloé*, río de Jerusalén, que asiste a la Asunción de la Virgen recogiendo las lágrimas de cuantos lo observan (súmase el preciosismo nuevamente y el diseño correlativo): “y el claro Siloé, a quien no corona,/cual suele, humilde caña o tierna avena, mostró el rostro de nácar excelente;/ámbar puro y luciente/en los vellones de oro le reluce,/y en cuernos de coral la plata luce,/y la sublime barba venerada/despide mil raudales/de aljófares, de perlas y cristales/por entre la corriente sosegada,/que mostraba este día su tesoro/de aljófar, perlas, ámbar, plata y oro”.

Desde tal alegoría figurativa, tan familiar a las decoraciones de las fuentes paganas, ejercían como señores a quienes el mundo acuático rendía vasallaje: ninfas, náyades, pescados... e incluso marítimos tritones y delfines. Como recordaba Ovidio, también sentían en sí mismos el amor y actuaban como humanos. Si Garcilaso inició la mitificación del Tajo, poblando de ninfas bordadoras sus grutas, el humanismo sevillano con Fernando de Herrera al frente aportó la epicidad y Luis de Góngora la sublimada personalidad lírica. Son de nuevo el puente con esta tradición haciendo lo propio con el río Betis, la cuenca que tanta grandeza había otorgado a España desde Andalucía, donde numerosos tratados habían ubicado los Campos Elíseos o el jardín de las Hespérides (cf. Peña Díez, 2015). Está presente en *Flores* el soneto gongorino “Sobre dos urnas de cristal labrado” [LXXXIX] en que el Betis llora en primera persona la muerte de dos jóvenes hermanas.

Como verdadero personaje mitológico se presenta el Guadalhorce en la siguiente fábula en miniatura en forma de madrigal que debemos a Luis Martín de la Plaza [CVI]. Agua y fuego contienden –

como por otra parte es propio de la tradición petrarquista en la que nos situamos– sobre la imagen tópica de la dama-ninfa durmiente en el prado. El río malagueño se presenta entonces como un auténtico dios de escarcha que, temeroso de la luz desprendida por los ojos de la ninfa y del ardor que enciende su amor, ve amenazada su condición acuática y decide volver a su reino. El tema principal, tal es el poder luminoso de la mirada de la amada, cede a la narración fabulística y a la personificación divinizada del río en texto que no podemos dejar de reproducir:

Sobre el verde amaranto y espadaña y con helados labios bebe y toca
que Guadalhorce baña, el delicado aliento de su boca.
tenía con dorada llave el sueño El sueño sintió el yelo
cerrados los dos ojos, claros soles, y abrió los soles del sereno cielo,
de mi hermoso dueño, y al dios hecho de escarcha así le ofenden
y del rostro los rojos arreboles que suena ya su pecho como fragua
con un sudor cubiertos oloroso. y teme que los rayos que lo encienden
Vídola el cristalino dios del río, lo conviertan en agua.
y a tierra sale de su albergue undoso Y así, turbado y ciego,
vestido el cuerpo de ovas y rocío, saltó en el agua y escapó del fuego.

La brevedad de esta composición contrasta en la antología con la pieza que ocupa su lugar central y que constituye el verdadero testimonio de la cultura acuática presente en los autores antequerano-granadinos de las *Flores*. Me estoy refiriendo a la sin par *Fábula de Genil* de Pedro Espinosa [CXXXVI] (cf. Espinosa, 2005: 318-333 y Molina Huete, 2005). Como si de un microcosmos de la antología se tratara, las octavas de esta *Fábula* ofrecen un nuevo espacio genérico –muy próximo al epilio clásico– en el que se dan cita, desde el patrón ovidiano de la metamorfosis mitológica en que se sustenta, otros tantos elementos pertenecientes a distintas tradiciones poéticas: bucólica, épica, erótica, moralizante e incluso

paródica. La novedad en su argumento (los amores del río Genil con la ninfa Cínaris) convive con la novedad en el uso de sus formas retóricas y estilísticas (cultismo, preciosismo e intelectualización dispositiva), de modo que el poema abre camino a la intención admirativa en el lector que cabe sintentizar en su v. 92: “que a la materia sobrepuja el arte”. En efecto, el tópico del *Amor omnia vincit* que parece sostener la obra para advertir sobre los efectos perniciosos del amor lascivo, se rinde hacia el despliegue vegetal y arquitectónico que ocupan mayoritariamente los 240 versos que la componen. Inserto en un canto polifémico entonado por un apocado Genil que a lomos de un “pescado azul” entona su cítara para conquistar a la desdeñosa náyade, se desarrolla todo un tapiz de plantas, colores, aromas, sonidos que representan el *locus amoenus* que el río brinda como riqueza, unido a su linaje marítimo (“Neptuno fue mi abuelo y de una fuente,/que es de una sierra de cristales vena,/soy dios, y con mis ondas fuera a Tetis [océano]/si mi camino no atajara el Betis”. De la riqueza del pasaje son muestra las siguientes octavas:

Vestida está mi margen de espadaña Hay blancos lirios, verdes mirabeles,
y de viciosos apios y mastranto, y azules, guarnecidos alhelíes,
y el agua, clara como el ámbar, baña y allí las clavellinas y claveles
troncos de mirtos y de lauro santo; parecen sementera de rubíes;
no hay en mi margen silbadora caña, hay ricas alcatifas y alquiceles
ni adelfa, mas violetas y amaranto rojos, blancos, gualdados y turquíes,
de donde llevan flores en las faldas y derraman las auras con su aliento
para hacer las hénides guirnaldas. ámbares y azahares por el viento.

Cuando, rechazado por Cínaris, decide acudir al río Betis para reclamar un forzado matrimonio, el río queda suspendido por la majestuosidad arquitectónica del palacio de su señor, “rey de ríos”,

dispensado del tributo al mar y gobernador absoluto de un reino que alcanza allende sus aguas dulces:

Ve que son plata lisa los umbrales, Colunas más hermosas que valientes
claros diamantes las lucientes puertas, sustentan el gran techo cristalino;
ricas de clavazones de corales las paredes son piedras transparentes,
y de pequeños nácares cubiertas; cuyo valor del ocidente vino;
ve que rayos de luces inmortales brotan por los cimientos claras fuentes,
dan, y que están de par en par abiertas, y con pie blando en líquido camino
y los quiciales de oro muy rollizo corren, cubriendo con sus claras linfas
que muestran el poder de quien los hizo. las carnes blancas de las bellas ninfas.

Betis, “el venerable viejo dios del río”, se reclina sobre un asiento de “diamante frío” que se sustenta sobre “gradas de nácar” con “dos urnas relucientes/que son los caños de abundantes fuentes”, y convoca a todos sus súbditos acuáticos no para tratar asuntos heroicos sino para celebrar las nupcias. Ante el coliseo de criaturas, la ninfa Cínaris, íntimamente ofendida, se deshace literalmente en llanto.

Es Espinosa, según el poeta Ricardo Molina, “sumo poeta español del agua”. Para Rafael Alberti, amante de esta composición que tanto ha inspirado a creadores de todos los tiempos (cf. Molina Huete, 2005) y que sabía de memoria, es “lengua poética de agua dulce”. Confirman sin duda estas caracterizaciones otra de las piezas que el antequerano incluye en el religioso libro segundo de las *Flores*. Se trata de la *Canción al Bautismo de Cristo* [CCXXXVI], donde el *Jordán* asume los rasgos personificadores de los ríos paganos que venimos señalando a la vez que se impregna del detalle colorista que sirve de contraste a la noche con que se abre el poema. Este río, que fugaz y jocosamente había aparecido en la antología en una letrilla quevediana formando parte de un chiste

sobre damas que se acicalan en demasía –“haciendo Jordán un huevo [en sentido cosmético]/que le renueve los años” [XCI]– y con una alusión apostólica, adquiere aquí el mandato de un ángel para preparar el bautismo de Jesús. Sus mejores galas se preparan: “llámó a sus blancas náyades/y, el mandamiento celestial diciendo,/ponen las manos al trabajo santo,/tapetes, perlas, márgenes tendiendo/de azándar y amaranto,/hermosas galas de la tierna Flora./[...]/Vio de lirios y tallos olorosos/por los troncos selvajes/ensortijados lazos y follajes,/y por la orilla, rica de pintura,/mil sartas de corales/y de aljófares líquidos/que el Jordán, con gallarda hermosura,/ensartó en claros hilos de cristales;/el cual, ya convertido en agua pura,/andaba con iguales/plantas quietando el reino cristalino”. En efectiva estructura correlativa, unido al resto de elementos, el río se unirá a la celebración de esta segunda epifanía.

AGUAS SALADAS: OCÉANOS, MARES Y ESPUMAS. LA NAVEGACIÓN

REFERENCIAS GEOGRÁFICAS Y MÍTICAS

Todos los movimientos poéticos prefieren como representación acuática la de las aguas dulces, verdaderas aguas míticas, sacralizadas, que sirven al hombre calmando sus ansiedades (cf. Bachelard, 1972: 230, 236). Los ríos desbordan los espacios interiores de *Flores*, se ha puesto en evidencia. Pero, contrariamente a lo que sucedía en la lírica renacentista (cf. López Bueno, 1981), el mar se convierte en esta antología en un contrapunto definitivo a la vez que en un ingrediente intensificador de su *acuatismo*. El uso referencial al que acudíamos en el caso de los ríos se reduce enormemente, es cierto, pero no deja de estar

presente. Recordando a Horacio invitando al *carpe diem*, el anónimo traductor de la Oda 2 del Libro I [CXCIV] recoge el *Tirreno* como bravío mar donde el hombre puede encontrar velozmente su muerte y su sepultura. El *beatus ille* entonado por Lupercio L. de Argensola en [CCXXII] trae a colación el *Carpantio*, un mar entre Creta y Rodas de exóticos peces que realmente el hombre no precisa. El "airado" *Egeo* soporta la huida de la infeliz Dido en el soneto que inaugura las *Flores* por Juan de Arguijo [I]. Y, siendo el mar donde pereció Leandro cuando cruzaba a nado el Helesponto para gozar de Hero, sirve de referencia a Lupercio L. de Argensola [CLXXXVI] para describir su abandono al naufragio de amor: "De las rompidas naves los pedazos/veré llevar las ondas al Egeo/sin oponer a su furor mis brazos". La propia historia del desafortunado amante aparece recogida en el soneto en que Juan de Valdés y Meléndez [XXVI] recrea las famosas palabras que dirige a las olas para aplazar su fin envidiando al joven amante el haber sido correspondido. El mar airado y la tempestad acompañan este pensamiento, que también vemos en el soneto de Hipólita de Narváez [CLXXX], profundizando en los aspectos sensoriales del poema y transformando el escenario natural marítimo en metáfora de sí: "Y desdichada yo, que en mar incierto,/muriendo entre las aguas de mi llanto,/aún no espero tal bien después de muerta". No nos resistimos a invitar a triangular estos dos poemas con la versión paródica incluida en la antología a cargo de Vázquez de Leca [LXXII] que propone sustituir la travesía a nado por el Egeo por una en barca por el Guadalquivir para evitar el "resfriado". También elidido pero presente como "sordo mar" que se lleva su llanto sin respuesta aparece en el soneto de Juan de Arguijo dedicado a

Ariadna abandonada [XC]. Y, por último, en íntima relación con el Egeo, quisiera apuntar la alusión mítica al mar *Icario*, en él integrado, introducida en el soneto de Góngora “No pene tu gallardo pensamiento” [CC] que recuerda la caída de Ícaro y la razón de que diera su nombre a dicho mar.

EL MAR COMO ESCENARIO NATURAL: LÍRICA Y ÉPICA, SÍMBOLO Y METÁFORA

De manera general, la imagen marítima –a veces por metonimia, *olas saladas*, *salobres ondas* o *marinas espumas*– no aparece ligada a nombres propios sino que se expone como paisaje hostil e inseguro para el hombre (cf. la traducción de la Oda 10 del Libro II de Horacio por Juan de Morales [CXCVI]). Es posible localizar sin embargo una articulación neutra –para describir el ocaso (“y pues el mar de España el sol encierra”) en el soneto de Pedro Martín [CCX], por ejemplo– o positiva. Así, integrado en el motivo de la sucesión estacional comparte espacio con el río en el soneto de Tejada “Despoja el cierzo al erizado suelo” [XXXVI] plasmando que, si “el mar, bramando con hinchado brío,/ corrientes montes de agua sube al cielo” y después su fiereza aplaca, igual esperanza podrá aguardar el poeta con su sufrimiento. Frente a los peligros que ofrece, Lupercio L. de Argensola [CLXX] afirma temer más al olvido que al bravío mar: “que es como un no ser el olvidado”. Un uso ambivalente podríamos considerar en esta metáfora de los celos por el conde de Salinas [CLXXIII]: “Son mar de tormenta y calma/donde nadie nos defiende”.

Pero su asociación con la inclemencia temporal del invierno, las tormentas y las tempestades condiciona su más que frecuente caracterización negativa cuando sirve de marco natural. Acompaña

airado la sufriente escena del amante que llora ante el umbral de la dama en el ya tan mencionado soneto de Argensola “Lleva tras sí los pámpanos otubre” [III]. Con todo, siendo tan destructivo, no lo es tanto como el propio amor, como defiende Berrío en su correlativo soneto “No estraga en batallón de armada gente” [CXLIV].

Contaminado de las funciones bucólicas de los ríos, Tejada nos presenta su mar (“ondas”) calmado por el canto del amigo poeta en “Caro Constancio, a cuya sacra frente” [LXXXIII]. Como las corrientes fluviales, recibe el don divino de la ninfa amada cuando sale pues “el mar argenta”, no habiéndolo de hacer si no está presente; es el famoso soneto gongorino, también de modélica estructura correlativa, “Raya dorado, sol, orna y colora” [XXI]. El “mar hinchado” cede asimismo ante la presencia de la amada en el soneto de Luis Martín “Cubierto estaba el sol de un negro velo” [CXVIII]. Para ponderar la veleidad de la amada, y junto a una variada secuencia, la galera que navega en un mar tempestuoso lo hace firmemente en comparación con ella según nos describe un autor incierto en el soneto [XLI]. A las nereidas interpela el mismo poeta [CLXXXI] para comprobar si el preciosismo marino alberga la riqueza de su amada en “corales, perlas, nácar, oro”.

Frente a estas imágenes, realmente familiares para los petrarquistas, se posicionan en las *Flores* de Espinosa una serie de composiciones de gran envergadura más ajenas que nos ubican en un espacio marítimo marcado por la realidad histórica del momento. Me refiero al núcleo de poemas donde el mar se convierte en un escenario bélico, especialmente contra el inglés y el turco, encarnación de la herejía. Quevedo tímidamente lo apunta en su soneto “Escondida debajo de tu armada” [CXL], pero con amplio

recorrido, lo hallamos en tres composiciones en especial: la ejemplar canción de Góngora “Levanta, España, tu famosa diestra” [XIV] escrita con ocasión de la Armada Invencible que fue a Inglaterra, su consecutiva al mismo asunto por Agustín de Tejada [XV] y la de Mira de Amescua [CVI] dedicada a la invasión británica de Cádiz algunos años más tarde. Góngora nos trae el “seno undoso” del “húmido Neptuno”, el “húmido elemento” poblado de embarcaciones de guerra, el “rico de ruinas oceano” que teñirá sus aguas de sangre, las banderas rotas que ilustrarán las playas y los puertos ingleses “de naves destrozadas y hombres muertos”, las “jonias ondas” que ven la victoria hispana sobre el turco… Tejada endurece las imágenes y amplifica el tono heroico: “Cuando puebles el húmido elemento/y con movibles casas abras surco/al inglés rojo y al soberbio turco,/tus coronadas popas y tus gavias,/llenas de gentes sabias,/de despojos tan llenas/vendrán, que los que están en las cadenas/no podrán con el remo abrir camino;/mas para proseguir tan buen destino,/al duro banco el brazo hereje amarra,/para que el mar con remos are y barra./[…]/sus galeras quemadas, sus naos rotas,/urcas, barcas, esquifes, galeotas./El mar, envuelto con arenas hondas,/con los cuerpos que nadan, no nadando/por estar de la vida despojados,/como con azanefas adornando/su orilla, irá con ellos, y con ondas/de los rojos esmaltes ya cuajados”.

Del texto de Mescue, en igual tono, abundante en referencias al océano habitado de delfines, tritones y sirenas, tomamos el apóstrofe que hace de envío a la canción y que alude al castigo final de los herejes a las llamas del infierno, juntamente con la evocación de la artillería española: “Tú, mar, al cielo sube,/haz de tus ondas

una parda nube;/sus naves hiende y casca,/mas no se anegan luego/para morir en agua, sino en fuego".

En plena conexión con la historia, y a modo de contraste, traigo finalmente a colación la imagen del mar que en lugar de la guerra trae el amor de los esposos en el soneto que Argensola dedicó al viaje del duque Carlos Manuel de Saboya a España para casarse con la infanta doña Catalina Micaela de Austria "Recibe, ¡oh sacro mar!, una esperanza" [CXLI]. Con ello esperaba redimir la ofensa de haber favorecido la huida de Paris con Elena de Troya.

Lejos de lo señalado es difícil encontrar referencias al mar como espacio natural en sí, desligado de sus repercusiones en el pensamiento del poeta. En realidad, y tal como deviene del mundo clásico, el mar es ante todo un símbolo de la ambición humana. El soneto que Quevedo dedica *A la mar* [CXXVI] "La voluntad de Dios por grillos tienes", que contrasta su sometimiento a las leyes divinas frente a la osadía humana representada en los navíos y que no ha de esperar más que "la ira de Dios al hombre encaminada", así lo constata. Ausente de deseo, es feliz aquel que "el mar con son horrendo no amenaza", como recuerda de nuevo Argensola en [CCXXII] o quien no codicia más y surca el mar para ello, como indica asimismo en [XL]. No debe esperar bien quien se aventura al fracaso, sentencia el padre Roa [LXXXVIII]: "¿Qué puerto quien su nave al mar barrena?". El soneto de Quevedo *A la primera nave del mundo* [CXXXIX] recuerda ser la compañera del hombre en su osadía. La traducción de Ponce de León de la Oda 3 del Libro I de Horacio [XLIII] es todo un alegato contra los viajes marítimos que representan el desafío humano contra la naturaleza –ya en Hesíodo– ofreciendo numerosos ejemplos que justifican los

constantes castigos. También el satírico Gregorio Morillo, en su relación de vicios en tercetos [CLI] ofrece la imagen del mar en que se arroja la barca pequeña creyendo ser grande.

Entroncando con este mensaje estoico que acumulan las *Flores* de manera dispersa a lo largo de su recorrido tomando al mar como referencia, se sitúa la fijada metáfora del naufragio como el fracaso en el amor y la desgracia del amante. El motivo ocupa de manera exclusiva e intensa junto al llanto, el ardor, la tormenta, la prisión… en el soneto de Luis Martín "En rota nave, sin timón ni antena" [XXV]. Presente también lo hallamos en el mencionado soneto de Hipólita de Narváez sobre Leandro [CLXXX], en el de Argensola "Cuitada navecilla, ¿quién creyera" [CLXXII] y en el también suyo [CLXXXVI] "¿Cuándo podré besar la seca arena". Como asunto resuelto se expresa en la traducción de Bartolomé Martínez a la Oda 5 del Libro I de Horacio [CV]: "Yo sufrí con afrenta/naufragios en el mar de tus engaños,/mas ya de la tormenta/colgué los rotos y mojados paños". Y ampliamente desarrollado en el soneto de Juan de Morales [CCXI]: "Jamás el cielo vio llegar piloto/al deseado puerto tan contento,/[…]/cual yo escapé del mar del llanto mío/pasada la borrasca de mi pena, y en el puerto surgí del desengaño…".

PERSONIFICACIONES MARÍTIMAS: CONTRARREFORMISMO

Si las piezas anteriores han de entenderse en el contexto contrarreformista de exaltación de la monarquía y lucha católica armada contra los enemigos de la fe, así como de difusión del mensaje cristiano, considero que las que presento a continuación sirven a propósito semejante incorporando un nuevo parámetro al discurso que nos atañe. Si la imagen del mar se entendía como

muerte y condena de Dios, las dos canciones siguientes lo muestran como camino de santidad. Se integran en el libro segundo de la antología y están dedicadas respectivamente *A la desembarcación de los santos de Granada* por Agustín de Tejada [CCXXIX] y *A la navegación de san Raimundo de Peñafort* [CCXL] por Pedro Espinosa.

Agustín de Tejada exaltó la memoria de los llamados siete "varones apostólicos", discípulos de Santiago, que recibieron la encomienda de san Pedro y san Pablo de evangelizar Hispania en el siglo I. La leyenda narra que arribaron a la Bética por las costas de Almería y se adentraron hasta llegar a Granada y Jaén. El poeta acude a la iconografía clásica para describir cómo el "gran retor del piélago espumante", dejó "el asiento de cristal bruñido/y la cana cabeza alzando" al sentir "hender su ondosa espalda" por la barca de los santos, la cual calmaba las olas convirtiéndolas en moderados cristales, como de río, sobre los que navegaba firme. Nereidas, tritones, delfines, ninfas… acudieron a celebrar tal escena y "el claro dios del húmido tridente" tomó la palabra para reconocer que lo domeñaba y darle vía libre: "Vete en paz, que mucho alcanza/quien a mi reino y vientos encadena./¿De qué deidad –me di–, barca, vas llena/que de mis ondas triunfas tan segura,/que enojarte no puedo?/[…]/Vete en paz, pues que puedes, como es cierto,/rendir mar, salvar hombres, tomar puerto".

Pedro Rodríguez de Ardila, en su poema *A Santiago en la Academia de Granada* [CCXXXV], había avanzado tímidamente la celebración de las nereidas cuando el cuerpo sin vida del apóstol llegaba a España a través del mar. Pero el espectáculo del mundo marino rendido a la santidad se sobredimensiona en la canción *A la*

navegación de San Raimundo desde Mallorca a Barcelona, para muchos la mejor creación de Pedro Espinosa. San Raimundo llegó a ser confesor del rey Jaime I de Aragón, a quien acompañó en su expedición a Mallorca. Conocidas eran las desavenencias entre ambos debido a la licenciosa vida del monarca, origen al parecer de la disputa que provocó que Raimundo fuese expulsado de su compañía en el transcurso de regreso a Barcelona desde la isla. El santo, haciendo de su propia capa una barca, se condujo majestuosamente hasta la costa. El milagro, que volvió a reconciliar a Jaime I con la fe, es narrado en su bula de canonización, la cual tuvo lugar en mayo de 1601. "Neptuno horrendo" y sus tritones observan con admiración la navegación del manto. Con gran enfado, que alarma incluso a Doris, la esposa de Nereo, se arman carros preciosos para salir al encuentro del pobre y sencillo navegante. El dinamismo resulta perfecto. Tritón, Forco y Proteo, deidades del mar, acuden al cortejo bélico. Y la "barquilla" consigue anular las espumas y alcanzar tierra sin daños con la maravilla de todos. El poeta se despide con la promesa de la nereida Panopea de "buen tiempo, mar tranquilo, dulce puerto", como los tuvo el santo.

Estos poemas valen por sí mismos para justificar el proceso de divinización y personificación que también, como los ríos, sufren los mares de *Flores*, superando con mucho los modelos clásicos, representados aquí únicamente por el parlamento profético de Nereo en la traducción de Horacio de la Oda 15 del Libro I por Bartolomé Martínez [LXV].

CUESTIONES PENDIENTES

Queda, pues, constatada la significativa concurrencia del agua en las *Flores de poetas ilustres* tanto paradigmática como sintagmáticamente en sus dos principales figuraciones: ríos y mares. Reservamos para nueva oportunidad, ya que no se han podido abordar aquí por razones de extensión, el tratamiento de otras representaciones relacionadas –y con fuerte arraigo en la lírica petrarquista– como los fenómenos atmosféricos de la nieve, el hielo, el rocío… O las propias lágrimas. Baste señalar para lo que a nuestro discurso atañe la relevante función del *hielo* por su asociación directa con la corporeización de los ríos a través de la alusión a la escarcha o los cristales –en aquel tiempo, según Covarrubias, entendidos por algunos como cuerpos sólidos hechos de agua congelada en exceso– y por formar parte del tesoro con que tributan a los mares con sus arenas de oro. Lo mismo, en relación con el *rocío*, que se incorpora de manera inusitada en la obra identificado con el *aljófar* ("perlas pequeñas y desiguales") que, pasará a formar parte de la prosopografía de estas personificaciones y del uso poético de las lágrimas. Por lo que a estas respecta, el *llanto* del poeta, lo hemos visto, queda asociado en *Flores*, como corresponde a la tópica petrarquista, al ámbito fluvial. La pena infinita es la pena del agua –como sugeriría Bachelard– sobre la que los amantes vuelcan su dolor. El mar se muestra sordo a la queja ([XC], [CXLIX]) y por tanto será enemigo. La antología vira en su apartado religioso hacia la renuncia a las lágrimas que provoca el amor profano [CCXXXIII] y la sublimación de los llantos de Cristo y María –"fuente viva" [CCXXVII]– en la cruz [CCXXV]. Pendientes quedan asimismo, otras formas compuestas del imaginario del agua como la leche, la sangre, los licores…

Tampoco se aborda el interesante aspecto del léxico cultista ("undoso", "húmido", "linfas") y del lenguaje retórico que en torno al agua se reparte en la obra… Primordial se hace un estudio contrastivo con la presencia del resto de elementos…

Por otro lado, sin afirmar nunca de manera categórica que las secciones señaladas se correspondieran con una ideación consciente del antólogo en tales términos, he planteado en otro momento (Molina Huete, 2003) la hipótesis de que la disposición de la obra renunciara al gobierno del azar, tal como defendían sus comentaristas decimonónicos. A la luz de este estudio sobre el agua en la antología, pienso las *Flores* como un auténtico jardín manierista donde, junto a la vegetación y las esculturas, los juegos de agua en sus diferentes formulaciones poéticas quedan dispuestos para provocar sorpresa, sensaciones de intensidad o variedad, caminos de acceso, espacios de ausencia, inspiraciones reflexivas en el contexto contrarreformista… Como una arquitectura que se aísla de lo vulgar y cotidiano, y que a la vez renuncia a un supuesto canon objetivo de armonía renacentista, mostrando pluridirecciones que se reserven la extrañeza en algún punto.

Finalmente, hemos podido detectar cómo el núcleo de *acuatismo* dentro de las *Flores* se concentra en la autoría de poetas ligados al ámbito andaluz con Góngora a la cabeza, y fundamentalmente al grupo antequerano-granadino: Luis Barahona de Soto, Agustín de Tejada Páez, Luis Martín de la Plaza y el propio Pedro Espinosa, entre los más sobresalientes. El pasaje se abre, pues, a tomar esta perspectiva de trabajo en relación con los otros cancioneros manuscritos en que se concentra la producción de este grupo y ahondar en las fijaciones o evoluciones que pudieran apreciarse en

torno al motivo del agua mirando tanto a la lírica renacentista como a la barroca sin descartar las formas de la lírica popular. Solo desde el detalle y el asedio analítico puede construirse un sólido punto de partida y en ese empeño este trabajo puede constituir un primer paso avanzando sobre ilustres precedentes como los de López Bueno (1981), Manero Sorolla (1990), Gallego Morell (1972) o Gil Ribes (1986).

CONCLUSIÓN

La sensibilidad acuática de Garcilaso de la Vega, Fernando de Herrera o Luis de Góngora (cf. Bodini, 1971) –en cuya secuencia podemos incardinar la inspiración y el oficio del grupo poético antequerano y granadino que se ofrecerá como germen de la poesía más innovadora dentro del libro– resulta potenciada sobremanera. Ligada a una tradición estética que renuncia a la espontaneidad popular, la práctica totalidad de las imágenes del agua que encontramos en las *Flores* se registra acuñada ya por la tradición clásica o petrarquista. Se percibe, no obstante, un afán de *diversión* en el sentido clásico de la palabra, de 'desvío", que se hace evidente por la convivencia próxima de lo fijado y de la propuesta de renovación. Las aguas en *Flores* nos muestran un curso polifónico que introduce variaciones en la imagen tópica con el enriquecimiento de subtópicos cuando no ofreciendo una inversión consciente parcial o absoluta. Dicho caudal se enriquece con naturalezas subjetivas que implican una subida del nivel en la elaboración poética: mediante la acumulación de imágenes acuáticas en un mismo texto (que en ocasiones distraen del tema principal); mediante la reiteración matizada por la derivación en otro

motivo o por el innovador contraste producido por la coexistencia con elementos antagónicos; mediante la personificación amplificada de ríos, en una suerte de materialización a través de imágenes provocadas por un léxico corpóreo y preciosista a un tiempo; mediante el trazo de diseños compositivos que permiten la correlación y la correspondencia además del contraste con otros ingredientes del ámbito de lo esencial… Y todo ello, en el entramado de evocaciones que permite la estructura antológica en sí misma, multiplica sus efectos.

Asimismo, el amplio despliegue de representaciones del agua en la antología adquiere funciones diversas. El predominio de la cita erudita resulta ligada a las aguas emparentado mayoritariamente con las traducciones horacianas que alientan un mensaje moralizante muy en consonancia con la Contrarreforma, si bien no están ausentes de los poemas mayores de poetas como Agustín de Tejada o Pedro Espinosa. En el despliegue entre las aguas dulces y las saladas, las *Flores* reparte el lirismo entre las primeras, intrincado primordialmente al imaginario bucólico, siendo el mar, sin embargo, noble contrapunto que añade la reflexión estoica y el canto heroico y contrarreformista. La intensa divinización de ríos próximos en la geografía no ensayada antes adquiere carta de naturaleza como motivo central en singulares composiciones de la obra. Se adhiere de manera singular a tales personificaciones el empleo de la pedrería y la suntuosidad propia de las descripciones manieristas. En combinación con imágenes correspondientes a otros elementos, las disposiciones correlativas contribuyen a la visión unitaria de un universo elemental.

Como hemos referido, prácticamente todas las figuraciones del

agua en las *Flores* forman parte de lo que G. Bachelard denominó "complejos de cultura" (con cierta aversión, hablaba del mundo de náyades y ninfas como "imágenes escolares producto de la burguesía que ha pasado por las aguas"). Se trataría de representaciones no íntimas ni auténticas y, por ende, fruto de poetas mediocres o secundarios. Esta impresión, concebida tras haber ocurrido el movimiento romántico, el desarrollo del psicoanálisis y los ismos vanguardistas, condiciona sobremanera la contemporánea lectura de nuestra lírica áurea culta, sometida al corsé del italianismo y la Contrarreforma. Sin embargo, podemos conceder a la estética manierista desenvuelta en *Flores* –vista en conjunto y al margen de la individualidad de los textos– cierto empeño de libertad paradójica que la redime. Debemos reconocer a los principales poetas del grupo antequerano –y a Espinosa como autor de la propuesta en su conjunto –la modernidad de otorgar voz, oído, cuerpo y contextos a las aguas de manera que pierden su simpleza, dejan de ser imágenes fugitivas y se fijan en nosotros llamativamente. Más desde el intelecto que desde el corazón, no desde la experiencia íntima sino desde la palabra.

BIBLIOGRAFÍA

BACHELARD, G. (1978): *El agua y los sueños* [1942], México, Fondo de Cultura Económica.

BODINI, V. (1971): "El mundo fluvial de Góngora del Renacimiento al Barroco" y "Las lágrimas barrocas", en *Estudio estructural de la literatura clásica española*, Barcelona, Ediciones Martínez Roca, pp. 175-197 y 198-214.

CHEVALIER, J. (dir.) (1988): *Diccionario de los símbolos* [1969], Barcelona, Herder.

ELIADE, M. (1974): *Imágenes y símbolos* [1952], Madrid, Taurus.

ESPINOSA, P. (2005): *Flores de poetas ilustres* [1605], ed. de B. Molina, Sevilla, Fund. José Manuel Lara.

GALLEGO MORELL, A. (1972): "El río Guadalquivir en la poesía española" [1961], en *Diez ensayos sobre literatura española*, Madrid, Revista de Occidente, pp. 97-130.

GIL RIBES, A. Mª (1986): "Un preludio barroco: la poesía antequerana en la *Primera parte de las Flores de poetas ilustres de España*", en M. Peláez del Rosal (ed.), *Conferencias de los cursos de verano de la Universidad de Córdoba sobre "El Barroco en Andalucía"*,

IV, Córdoba, Universidad, pp. 119-135.
López Bueno, B. (1981): "La oposición *ríos/mar* en la imaginería del petrarquismo y sus implicaciones simbólicas: De Garcilaso a Herrera", *Analecta Malacitana*, IV, pp. 261-283.
Manero Sorolla, Mª P. (1990): *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento. Repertorio*, Barcelona, PPU.
Molina Huete, B. (2003): *La trama del ramillete. Construcción y sentido de las "Flores de poetas ilustres" de Pedro Espinosa*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara.
— (2005): *Tras la estela del mito. Texto y recepción de la "Fábula de Genil" de Pedro Espinosa*, Málaga, Universidad.
Morales, Mª C. (1976): "El jardín manierista", *Archivum*, 26, pp. 131-139.
Orozco Díaz, E. (1975): *Manierismo y Barroco*, Madrid, Cátedra.
— (1988): "Sobre el concepto de Manierismo y su revalorización como estilo" y "Variedad y pluritematismo. Estructura desintegradora manierista y unitiva barroca", en *Introducción al Barroco*, Granada, Universidad, I, pp. 94-128.
Peña Díaz, M. (2015): "El Guadalquivir: sueños y representaciones en el Siglo de Oro", *e-Spania* [en línea], 21, consulta de 23 de marzo de 2016 (https://e-spania.revues.org/24440).

CAPÍTULO 3

¿Por qué cantáis el agua - ¡oh poetas!? hacedla emerger en el poema

DOLORS POCH OLIVÉ

INTRODUCCIÓN

El título de este trabajo remite a unos versos de Vicente Huidobro procedentes de su obra de 1916 *El espejo de agua*, considerada prácticamente como su manifiesto poético. Para este autor, máximo exponente de la escuela creacionista, la función de la poesía no consiste en constituir un reflejo o una representación del mundo, sino en que este cobre vida en el poema. El creacionismo, que llegó a España de la mano del poeta chileno, cuenta con excelentes exponentes en nuestro país, entre los que cabe destacar a Gerardo Diego, quien mantuvo, además, una excelente relación personal con Vicente Huidobro.

En su afán por crear un mundo en sus obras, Huidobro y Diego utilizaron, además de la palabra, otros recursos que aportan una parte importante de su significado a los poemas, como, por ejemplo, las imágenes, la disposición de la palabra en la página o el uso de diferentes tipografías a lo largo del poema. Así, este tipo de obras,

producidas entre los años 1914-1924 aproximadamente, se enmarcan de lleno en los movimientos vanguardistas de la poesía visual y proponen una lectura no lineal del poema, sino global, en la que el lector capta el significado integrando, además de la palabra, los otros elementos utilizados (Vega, 2010: 151-152).

Confluyen así en este tipo de composiciones elementos de distinto orden que dan como resultado una poesía que no se puede recitar, sino que tan solo se puede leer (Molas y Bou, 2004: 25). En ella está presente el agua, ya sea en forma de mar, de ríos, de lluvia o de lágrimas, y en este artículo se analizan las diferentes formas y los distintos recursos mediante los cuales Vicente Huidobro y Gerardo Diego consiguen que este elemento emerja en su poesía visual. La importancia del agua en el universo onírico y poético ha sido señalada y extensamente estudiada en el ya clásico trabajo de Gaston Bachelard *El agua y los sueños* (1ª edición en francés: 1942), y este artículo intentará mostrar su importancia y algunas de sus manifestaciones en la obra de los dos autores mencionados.

Para analizar adecuadamente este fenómeno es necesario tomar en consideración las figuras de ambos poetas y las relaciones que mantuvieron, que tienden puentes hacia uno y otro lado del Atlántico, así como el movimiento poético que ambos cultivaron para poder analizar la presencia del agua en sus obras de la época vanguardista.

El poeta chileno y el español son coetáneos: Huidobro nace en 1893 y Diego, en 1896. La vida del primero transcurre entre Chile y diversos países europeos, entre ellos España, a donde viajó con frecuencia entre 1918 y 1925. Aquí conoció a Gerardo Diego, con quien estableció una relación de amistad personal y, sobre todo,

literaria en el marco del movimiento poético que promovieron: el creacionismo. Los contactos entre ambos autores se inscriben en el marco de las redes transatlánticas de relaciones culturales que se desarrollaron entre escritores españoles y latinoamericanos desde mitad del siglo XIX. Como han estudiado Bustamente y Ferrús (2015: 9) en relación con las escritoras españolas e iberoamericanas:

> Desde mediados del siglo XIX, los cambios en el orden geopolítico del mundo (las independencias en América Latina con el fin del imperio español, el neocolonialismo inglés y francés, o las nuevas formas imperialistas norteamericanas), sumados a las transformaciones en el ámbito del transporte, generaron una circulación de población sin precedentes. En este contexto, muchas de las primeras escritoras o artistas profesionales, inspiradas en las nuevas políticas liberales, recorrerían el mundo con fines laborales, dejando constancia en diarios de viaje o crónicas periodísticas de la lucha de las mujeres, en distintas geografías, por ganar derechos políticos y sociales, así como de la reivindicación de su papel como profesionales en diversas disciplinas.

Así, cuando los escritores viajan, participan en las tertulias y veladas que organizan regularmente los miembros de los grupos intelectuales de los distintos países (lo que permite fortalecer las redes culturales), y muchos de ellos colaboran en la prensa hispanohablante a uno y otro lado del océano. Se teje así una serie de redes intelectuales que posibilitan intercambios culturales de muy diverso tipo. Como se ha señalado, este es el caso de Huidobro y Diego, que se conocieron en el marco de los círculos intelectuales madrileños y constituyen un ejemplo de relación transatlántica en la que un escritor latinoamericano ejerce una fuerte influencia en un escritor español.

LOS CALIGRAMAS DE VICENTE HUIDOBRO

En la producción de Huidobro se destacan dos tipos de poemas vanguardistas: los caligramas y la poesía visual. Este segundo tipo de obras fue también cultivado por Gerardo Diego y, como se mostrará, es en ellas donde se manifiestan las relaciones poéticas entre ambos autores.

Los caligramas del poeta chileno datan de los años anteriores a la emergencia del creacionismo y de su poesía visual y, en cierta forma, pueden considerarse como sus precursores. Constituyen una serie de ocho composiciones agrupadas bajo el título, en francés, de *Salle XIV*, puesto que se publicaron en ese año y en alusión también al año de inicio de la Primera Guerra Mundial: la pronunciación de la palabra *Salle* es idéntica a la del adjetivo francés *sale* (*sucio*) y permite, por tanto, el juego de palabras que alude a esa fecha terrible para la historia de la humanidad. El conjunto de estos caligramas, para cuya composición Huidobro utilizó originariamente la lengua francesa, puede verse en el catálogo de la exposición que les dedicó el Museo del Centro de Arte Reina Sofía en 2001 (*Salle XIV. Vicente Huidobro y las artes plásticas*) editado por dicho Museo. Además, Rosa Sarabia (2007) estudia las características expresivas de los caligramas de Huidobro, que destacan, muy especialmente, por utilizar una amplia gama cromática, pues todos ellos emplean los colores como un elemento determinante del significado. El uso del color no es habitual en los caligramas, sino que, en general, se trata de composiciones escritas con caracteres de color negro cuya disposición en la página constituye una clara alusión a aquello de lo que trata el poema.

Desde la perspectiva del tema de este trabajo, la aparición del agua, cabe destacar que en el titulado *Paysage* aparece un río que

se distingue por la disposición de las palabras en forma de escalera (*le fleuve qui coule sur les poisson*) junto a una línea quebrada de un fuerte color azul que adopta la forma de una corriente que fluye. El titulado *Moulin* alude al agua en las palabras (*il fait la pluie et le beau temps*) que, en la página, constituyen la base del molino multicolor que el poeta ha creado. En *Kaléidoscope*, cuya disposición y cromatismo remiten a elementos de tierra, una serie de caracteres escritos utilizando dicha gama cromática aluden al mar (*et le bruit de la mer toujours dans l'oreille*). El caligrama *Minuit*, un fondo negro que contiene una serie de caracteres en blanco que remiten a las luces de las estrellas y otros cuerpos celestes, se refiere también al agua que aparece en forma de lágrimas en la base del poema que representa la Tierra desde la que se ve el cielo (*Ici c'est la vallée des larmes et l'astronome*). En *Piano*, que representa la tapa de un piano y su teclado, la referencia al agua se realiza en forma de surtidor en un jardín (*La chanson dans le jardín maritime et le jet d'eau qui perce les images d'éte*). La composición *Marine,* en diferentes tonos de azul, se refiere, toda ella, en la imagen y en el texto utilizado, al mar, a las olas y a la playa, y lo mismo ocurre en *Océan*, compuesto, en las imágenes y en los caracteres, en distintos tonos de verde.

Finalmente, la serie *Tour Eiffel* está dedicada al famoso monumento parisino. Son estos los únicos caligramas del autor que no contienen alusiones al agua. Señala Sarabia (2007: 109) que *Tour Eiffel* podría considerarse un libro completo sobre la Torre y que debe entenderse como un homenaje a ella, puesto que, inaugurada en 1889, fue concebida como una obra perecedera de una duración aproximada de 20 años, pero su impacto y su éxito

fueron tales que se salvó de la destrucción y se le dio utilidad práctica como antena de radio.

Así pues, el agua en sus diversas manifestaciones está presente ya en los caligramas de Vicente Huidobro como un elemento al que se hace referencia en la mayoría de estas composiciones. Se diría que el poeta, trate el tema que trate en sus obras, no puede prescindir de este elemento. Bachelard (1942: 14) destaca así su importancia en la poesía: "[…] el agua tiene un cuerpo, un alma, una voz. Quizá más que cualquier otro elemento, el agua es una realidad poética completa".

El despegue hacia la nueva poética visual se inicia, en la producción de Huidobro, con la colección *Japonerías de estilo* (1913), en la que las composiciones *Triángulo armónico, Fresco nipón, Nipona* y *La capilla aldeana* presentan una serie de características que las diferencian de los caligramas, pues solo en *La capilla aldeana* la disposición de las palabras remite a la forma de una capilla. En los demás poemas, la organización de la página está lejos de la tradicional y constituye un elemento portador de significado de tal forma que todo ello cristalizará, muy pocos años después, en el creacionismo (Sarabia, 2007: 149 y ss.), movimiento al que se adherirá, como se ha mencionado, Gerardo Diego.

EL CREACIONISMO

Como ya se ha indicado, el volumen *El espejo de agua* (1916) marca el despegue del creacionismo. Nótese que Huidobro utiliza el agua para construir la imagen que da título a la colección de poemas que, como afirman los autores que han estudiado este movimiento poético, contiene en la primera de sus composiciones,

Arte poética, los principios en los que se basa dicho movimiento (Huidobro, 1964: 255):

ARTE POÉTICA

Que el verso sea como una llave Que abra mil puertas.Una hoja cae; algo pasa volando;Cuanto miren los ojos creado sea,Y el alma del oyente quede temblando.

Inventa mundos nuevos y cuida tu palabra;El adjetivo, cuando no da vida, mata.

Estamos en el cielo de los nervios,El músculo cuelga,Como recuerdo, en los museos,Mas no por eso tenemos menos fuerza.El vigor verdadero Reside en la cabeza.

Por qué cantáis la rosa, ¡oh Poetas!Hacedla florecer en el poema;

Solo para nosotros Viven todas las cosas bajo el Sol.

El poeta es un pequeño Dios.

Como puede apreciarse, en el poema se transmite la idea de que la poesía debe crear, mediante todos los recursos expresivos posibles, un mundo propio, distinto del real. Los versos clave (los que comienzan por *Por qué cantáis la rosa* y el último de la composición) declaran la necesidad de crear la flor mediante el poema, algo muy distinto a describirla o ensarzarla, y explicitan la idea de que *el poeta es un pequeño Dios* destinado, por tanto, a crear mundos mediante sus obras.

Gerardo Diego, en su poema *Creacionismo* (1989: 95), se expresa en términos parecidos a los del poeta chileno:

CREACIONISMO

A mi Virgilio, Eugenio Montes

¿No os parece, hermanos,que hemos vivido muchos años en el sábado? Descansábamos porque Dios nos lo daba todo hecho.Y no hacíamos nada, porque el mundo mejor que Dios lo hizo...Hermanos, superemos la pereza.Modelemos, creemos nuestro lunes,nuestro martes y miércoles,nuestro jueves y viernes … Hagamos nuestro Génesis.Con los tablones rotos,con los

mismos ladrillos,con las derruidas piedras,levantemos de nuevo nuestros mundos.La página está en blanco.“En el principio era...”

Las referencias a Dios se encuentran en las dos composiciones y el poeta español, en su último verso, incluye una referencia bíblica relacionada con la creación del mundo. Todo el poema *Creacionismo* es una incitación a los autores a crear por sí mismos un mundo mediante sus versos, de la misma forma que lo hace Huidobro en *Arte Poética*.

Además, Gerardo Diego, en un trabajo de 1968 que constituye una buena muestra de la influencia de Huidobro, explica así los principios del creacionismo tal como lo concebía el poeta chileno:

Huidobro, en su periodo de máxima fe y rigor en el espíritu creacional, trabajó denodadamente para forjarse su propio idioma –entiendo ahora por idioma no una lengua determinada, el francés, el español o el ruso, sino un sistema de expresión y creación por la palabra– empleando, único medio posible, las palabras de la tribu, pero dándoles un nuevo alcance para que de ellas naciese el nuevo ser, el nuevo y humano hijo concreto: el poema (1968: 541).

Y George Yudice (1978), en su estudio sobre el lenguaje de Vicente Huidobro, señala también la voluntad que expresa el poeta de crear mediante la poesía:

Además de afirmar la autonomía y la realidad propia de la obra artística, lanza proclamas parecidas a las de los escritores europeos de vanguardia –en contra de la tradición y de las reglas codificadas– y aboga a favor de la rebeldía poética por medio de transgresiones del lenguaje y de la temática convencionales, y por medio de incorporaciones de otros medios artísticos nuevos (1978: 22).

Díez de Revenga, uno de los críticos que mejor ha estudiado la poesía de Gerardo Diego y, por tanto, el creacionismo, señala en un

artículo de 2014 que quien mejor ha explicado en España este movimiento poético y la obra de Huidobro es, precisamente, el poeta santanderino y, en su trabajo, apunta además las siguientes observaciones, que contribuyen a comprender con mayor profundidad el tipo de poesía que escribían los dos autores estudiados:

> El poeta creacionista lo que pretende ante todo es articular un nuevo sistema de signos poéticos, con un significado diferente. La intención también es distinta: se trata de crear con imágenes tomadas de la realidad, una naturaleza nueva surgida de la sucesión de esas imágenes y de sus relaciones. Cada lector percibe el sistema de signos y lo interpreta, y, en teoría, debe coincidir con lo que el poeta pretendió hacer en un principio. Creado el nuevo sistema, estructurado en la unidad del poema, un nombre, un título, lo preside (2014: 337).

A continuación se presentan algunos ejemplos de poemas creacionistas de Huidobro y Diego en los que queda patente la visión de la poesía que compartían. En ellos se pondrán de manifiesto los procedimientos utilizados por los dos autores para crear el poema y, por tanto, el mundo, haciendo especial hincapié en los recursos que *hacen emerger el agua*.

EL AGUA EN LOS POEMAS VISUALES DE VICENTE HUIDOBRO Y GERARDO DIEGO

Además de las cuestiones de contenido, desde el punto de vista estrictamente formal, los poemas *Arte Poética* (Huidobro, 1964: 255) y *Creacionismo* (Diego, 1989: 95) comparten muchas características: el verso libre, el uso de la puntuación, el uso de las mayúsculas, etc. En estas dos composiciones, los versos están dispuestos de forma relativamente tradicional en la página, pero el empleo de los recursos mencionados les confieren un carácter

especial que los diferencian de las estrofas, la métrica y el ritmo tradicionales. Las interrogaciones, las exclamaciones, las comas y los puntos suspensivos que ambos autores introducen en sus versos les sirven para conducir al lector a realizar, valga la redundancia, una determinada lectura de estos que cobra pleno sentido y aporta parte del significado cuando se realiza en voz alta. Afirmaba Jorge Guillén, en su trabajo de 1962 *Poesía Integral* (citado a través de la edición de 1999) que "los poemas no existen más que en la voz (…) Esta realidad del sonido es inseparable de la idea, naturalmente, y la idea no alcanza su propio grado de vigor poético sin su encarnación sonora y sus matices muy precisos" (Guillén, 1999: 743). Si bien los poetas creacionistas no parecen mencionar de forma explícita la importancia del sonido en sus obras, el análisis de estas pone de relieve que sí prestaban una atención importante a este recurso mediante el uso de la puntuación. Está claro que los versos *Por qué cantáis la rosa, ¡oh Poetas!/Hacedla florecer en el poema;* requieren una entonación que sirva para exhortar a escribir de esta manera y que los versos *Y no hacíamos nada, porque el mundo/mejor que Dios lo hizo…* exige, mediante los puntos suspensivos, que la entonación transmita la idea de que los poetas interpretaban implícitamente que nadie podía crear el mundo mejor que como Dios lo creó. Así, la voz contribuye también a la creación del mundo en esta escuela poética.

FLEUVE
A Jean Cocteau
Le Fleuve où le vent
traîne des chansons
VIEILLE VOIX MARINIERE
Les saules Des femmes qui écoutent qui lavent penchés leurs chevelures
Le souleil en trouant les branches

Passe de l’autre côté
sans arracher les feuilles
Il y a des dentelles sur l’eu
Mais L’OMBRE EST DOUCE à supporter
Le bras d’eau cherche l’horizon
Au fond su paysage

La comparación de los poemas *Fleuve*, de Huidobro (1964: 281), y *Cauce*, de Diego (1989: 113), que tratan el mismo tema, proporciona importantes pistas sobre el proceso creador de los dos poetas, así como sobre las referencias al agua en sus obras. En ambos, la disposición de las palabras en la página está plenamente al servicio del contenido, es decir, es un elemento que contribuye a crear el mundo.

En el primero de ellos, las palabras parecen moverse en función del viento que sopla y mueve el paisaje: los sauces, a la izquierda, y las cabelleras de las mujeres, a la derecha. El sol que mueve las ramas, pero no rompe las hojas, pasa a través de ellas y dibuja encajes en el agua. La sombra que este movimiento crea es muy fácil de soportar y, para subrayar esta idea, el poeta juega con la tipografía utilizando caracteres de diferente tamaño (L’OMBRE EST DOUCE) que transmiten la impresión de dulzura y levedad. En los últimos versos, el brazo de agua del río se pierde hacia el fondo del paisaje. La ordenación de las palabras transmite la idea del movimiento leve del viento y del río de forma que si el poema estuviera dispuesto de forma tradicional en la página, el lector probablemente no percibiría estas impresiones de manera tan directa.

CAUCE
Una flauta silvestre Hace desfilar los valles

Enzarzadas en los ventiladores cabelleras de carnaval olvidaron sus vellones
Alguna ruina antigua ahogada en el río es una isla sin ancla
Sentadas en los firme de la vida las cumbres meditan

En *Cauce*, Diego organiza las palabras en la página intentando trazar los vaivenes del cauce de un río. Como se ha señalado en el apartado dedicado a los caligramas de Huidobro, en uno de ellos, *Paysage*, el poeta chileno utiliza la misma disposición de las palabras para representar la misma idea. Gerardo Diego crea también en este poema un mundo, un paisaje fluvial, dominado por los meandros que dibuja el cauce del río y se refiere, igual que Huidobro, a los elementos del entorno (la flauta silvestre, las cabelleras de carnaval y las ruinas) acabando igualmente el poema con una referencia al paisaje que se ve en la lejanía, las montañas en este caso. El eje vertebrador de ambos poemas es el agua y el mundo creado es el del paisaje que se encuentra en las orillas del río.

Las obras *Nocturno* (Huidobro, 1964: 257-258) y *Madrigal* (Diego, 1989: 144) constituyen otra muestra de la presencia del agua en los poemas de Huidobro y Diego:

NOCTURNO
Las horas resbalan lentamente Como las gotas de agua por un vidrio.
Silencio nocturno.
El miedo se esparce por el aire Y el viento llora en el estanque.
¡Oh!...
Es una hoja.
Se diría que es el fin de las cosas.
Todo el mundo duerme…Un suspiro;En la casa alguien ha muerto.

En el primero de ellos, el agua aparece en formas de gotas que resbalan por un vidrio y de estanque que recoge las lágrimas del

viento. La exclamación que figura en el centro del poema, y que constituye otro ejemplo del uso de un recurso fónico, recoge toda la tristeza que transmite el poema a través de las gotas del agua y de las lágrimas del viento que están en el núcleo de la primera parte de la composición.

Diego, en su Madrigal, trata el agua de forma lúdica mediante un juego de ritmo y acentuación que abre y cierra el poema y, por tanto, contribuye a estructurarlo. También en esta composición cobra importancia el sonido en los dos primeros y en los dos últimos versos en los que se produce un fuerte contraste entre las expresiones Estabas en el agua y que yo te vi. La primera de ellas transmite la idea de calma y apacibilidad y la segunda, mediante los monosílabos, crea en el lector la impresión de los breves movimientos que en el agua puede producir el chapoteo. Este efecto se prolonga en el cuarto verso mediante la referencia a las lágrimas, también agua, al fin y al cabo, que rima con la vocal final acentuada del segundo verso vi/ti. Al final del poema el autor utiliza también el mismo efecto, pero de forma anticipatoria, haciendo que sea, en este caso, el antepenúltimo verso el que rime con la vocal acentuada del último allí/vi.

MADRIGAL
A Juan Ramón Jiménez
Estabas en el agua
estabas que yo te vi
Todas las ciudades
lloraban por ti
Las ciudades desnudas
balando como bestias en manada
A tu paso

las palabras eran gestos
como estos que ahora te ofrezco
Creían poseerte
Porque sabían teclear en tu abanico
Pero
No
Tú
No estabas allí
Estabas en el agua
que yo te vi

Otras obras como el poema titulado *El espejo de agua* (Huidobro, 1964: 255-256) o *Puerto-Chico* (Diego, 1989: 114), que, por razones de espacio, no se pueden reproducir aquí, constituyen igualmente sendos ejemplos de apariciones del agua en los poemas de estos dos autores. En el primero de ellos Huidobro convierte, por las noches, el espejo de quien habla en arroyo y en estanque para referirse, a continuación, a las olas que en él se producen y sobre las que sus sueños se alejan como barcos. Es decir, el agua que al principio es espejo y que se transforma a lo largo del poema es el eje que lo vertebra.

En *Puerto-Chico* el poeta recrea el puerto del antiguo barrio pesquero de Santander describiendo la llegada de una imponente fragata, del majestuoso efecto que produce erguida sobre las aguas de la bahía. La disposición de las palabras, a derecha e izquierda de la página, reproduce el leve vaivén de la embarcación al llegar a puerto y conduce al lector, como en otras ocasiones, a utilizar recursos fónicos que reproduzcan también esta idea de majestuosidad.

CONCLUSIÓN

En este trabajo se ha pretendido ofrecer una serie de ejemplos de la aparición del agua en el universo de la poesía creacionista de Vicente Huidobro y Gerardo Diego. Esta escuela poética, que utiliza la poesía visual como medio habitual de expresión, es un marco ideal para analizar manifestaciones no convencionales, que se sitúan lejos de las imágenes y las metáforas tradicionales, del agua en poesía. Se ha señalado en la introducción que Gaston Bachelard afirmaba que el agua constituye, en sí misma, toda una poética. Los ejemplos que se han ofrecido así lo demuestran, pues estos poetas hacen emerger el agua en sus composiciones mediante la utilización de recursos poco convencionales como los que se han señalado: las variaciones en la tipografía, la disposición de las palabras en la página, la puntuación, etc., sin olvidar la voz, pues la lectura en voz alta hace que el universo creado por los poetas cobre vida plenamente.

BIBLIOGRAFÍA

FUENTES

HUIDOBRO, V. (1964): *Obras Completas*, 2 vols., Santiago de Chile, Zig-Zag.

DIEGO, G. (1989): *Obras Completas*, 2 vols., Madrid, Aguilar.

REFERENCIAS

BACHELARD, G. (1942): *L'Eau et les rèves*. Traducción al español: *El agua y los sueños* (1978), México, Fondo de Cultura Económica.

BUSTAMANTE, F.Y FERRÚS, B. (2015): "Cuestionar paradigmas e imaginarios entre miradas entrecruzadas", en F. Bustamante y B. Ferrús (comps.), *Miradas cruzadas*, Valencia, PUV, pp. 9-18.

DIEGO, G. (1968): "Poesía y creacionismo de Vicente Huidobro", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 222, pp. 528-544.

DÍEZ DE REVENGA, F. J. (2014): "Gerardo Diego y los orígenes del creacionismo en España: experimentalismo y abstracción", *Tintas, Quaderni di letterature iberiche e Iberoamericane*, pp. 331-349. http://riviste.unimi.it/index.php/tintas

GUILLÉN, J. (1999): *Obra en prosa* (edición de F. J. Díaz de Castro), Barcelona, Tusquets.

MOLAS, J. Y BOU, E. (2004): *La crisi de la paraula. Antologia de la poesia visual*, Barcelona, Edicions 62.

Museo Nacional Reina Sofía (2001): *Vicente Huidobro y las artes plásticas*, Madrid, Sevicios Editoriales del Museo Reina Sofía.
Sarabia, R. (2007): *La poética visual de Vicente Huidobro*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert.
Vega Ramos, M. J. (2010): "La abolición de la sintaxis: de la poesía visual a la escritura transgénica", en G. Claveria y D. Poch (eds.), *Al otro lado del espejo. Homenaje a José Manuel Blecua*, Barcelona, Ariel, pp. 153-188.
Yudice, G. (1978): *Vicente Huidobro y la motivación del lenguaje*, Buenos Aires, Galerna,

CAPÍTULO 4

Los caminos del agua en el paisaje de la bahía de Cádiz

JOSÉ RAMÓN BARROS CANEDA

INTRODUCCIÓN

Se puede establecer como principio general que el asentamiento de comunidades sobre el territorio da paso a un paulatino proceso de desarrollo cultural que, entre otros, vendrá determinado por los rasgos del espacio geográfico. Esa relación con el medio irá generando huellas que con el tiempo histórico se convertirán en secuencia estratigráfica, dando lugar a un determinado tipo de paisaje que se constituirá en imagen del mismo y que facilitará la generación y transmisión de fórmulas de la identidad colectiva. Pero además, irá adoptando diversos valores interpretativos que se incorporarán a su vez al proceso cultural como un estrato más, pudiendo convertirse en instrumento de la gestión sostenible del medio y de su ocupación. Se hace, pues, necesario el conocimiento y análisis de esas relaciones entre el medio geográfico y la respuesta cultural histórica, que se convertirá en fuente, sustrato y base de esa identidad como fundamento de la intervención sostenible.

En este sentido, la bahía de Cádiz es un territorio con una definición geográfica bastante precisa y determinado por la constitución de espacios culturales en su perímetro. Espacios culturales complejos que, como veremos, van más allá de los núcleos urbanos surgidos –Cádiz, San Fernando, Puerto Real y El Puerto de Santa María–. Pero si el espacio geográfico es fundamental, su propia esencia viene marcada por la compleja relación que se establece con un elemento vital desde muchos puntos de vista: el agua. El agua como factor geográfico cohesionador, pero también como factor cultural a lo largo del tiempo y por tanto generador de objetos culturales que van aposentándose sobre el territorio a la manera de hitos y referentes de vida, y cuyo desplazamiento histórico va generando distintas lecturas e interpretaciones.

Vamos, por tanto, a articular la manera en que la presencia de este determinante geográfico, asociado a las diferentes manifestaciones del agua, ha ido desarrollando un paisaje cultural de gran calado visual, identitario, económico, social y antropológico, reforzado por hitos y las manifestaciones culturales fundamentalmente arquitectónicas, urbanísticas, industriales y ornamentales, algunas de ellas en plena actividad, al estar fuertemente asentadas en las estructuras más profundas de este territorio. Esta vinculación, por otra parte lógica de lo natural y lo cultural, es un instrumento importante para definir la identidad de la zona, una identidad a cultivar como conexión y nunca como frontera.

Por estas razones, antes de conocer qué huellas han permanecido de este complejo sistema histórico, vamos a descomponer el proceso de ocupación histórica del territorio. No se

trata tanto de secuenciar hechos históricos como de identificar los elementos, valores y significados que casi como superestructura han funcionado en este marco territorial tomando el agua como valor de referencia. Así hablaremos de valores geográficos; valores culturales y valores interpretativos. De la conjunción de todos ellos obtendremos una serie de objetos patrimoniales relacionados con el agua que se constituyen como hitos de referencia visual de este marco cultural.

VALORES GEOGRÁFICOS

Los valores geográficos se centran en cuatro ámbitos naturales que no funcionan como espacios independientes, sino que se deslizan uno sobre otro, generando ámbitos de transición con rasgos muy acusados en los que el agua marca la relación.

1. El mar o, en términos marinos, la mar: Una de las fronteras naturales más poderosas, pero también lugar de comunicación y relación. Un ámbito “desde donde salimos” y “hacia donde vamos” y, por tanto, de relación y comunicación; pero también de protección y ocupación. *Tópos* literario para el viaje exterior e interior; pero también espacio productivo, de ocio e industrial.
2. La bahía: Entrada de mar y, por tanto, en profunda relación con él. Pequeño mar resguardado, protegido, refugio histórico y potente rasgo de identidad de la zona. Espacio activo y de intensas conexiones perimetrales. Sobre todo, un medio controlado que favorecerá el desarrollo de actividades industriales relacionadas con la navegación y la defensa del territorio.
3. La marisma: Territorio simbiótico, a caballo entre el mar y la tierra, espacio donde ambos se funden y cuyos valores también van a dar lugar a tipologías muy concretas de

aprovechamiento histórico de los recursos del territorio, fundamentalmente de naturaleza industrial.

4. Los ríos: Vías de salida y penetración en el territorio. Ríos que en este caso toman una dimensión más compleja al asumir esa denominación brazos de mar relacionados con canales de desagüe de la bahía de Cádiz. Es el caso de los ríos Iro y Sancti Petri. Por su parte, el río San Pedro, hoy canal, pero primitivamente desembocadura del Guadalete, y el propio río Guadalete adquieren tal entidad al nacer en la sierra gaditana y desembocar en la bahía gaditana.

VALORES CULTURALES

Consecuencia de esos valores geográficos serán los valores culturales generados por la actividad económica, social y política de la zona y de cuyo recorrido histórico permanecen objetos y espacios espacios con una profunda relación con los caminos del agua. En función de su origen, estos valores podrían agruparse en:

1. El valor de frontera y la potencialidad del mar, así como de los accidentes geográficos asociados: la bahía, la marisma y los ríos, que van a generar una actividad antrópica importante sobre el espacio natural. Tal vez, uno de los impactos visuales de mayor calado sea el que se relaciona con las políticas históricas de defensa del territorio. La protección de la ciudad y la bahía de Cádiz, así como de las ciudades del entorno, va a ser un valor clave del patrimonio cultural de la zona. Pero también hay que considerar un conjunto de actividades económicas, algunas de gran relevancia nacional y otras locales, que han dejado sobre el territorio una variada gama de tipologías –algunas en estado de conservación deplorable– que aclaran y dan sentido histórico a la configuración del paisaje cultural de esta zona del país.
2. Este aprovechamiento de espacios geoestratégicos y

recursos naturales va a desarrollar de forma importante los núcleos urbanos que circundan este, hoy protegido, espacio natural. Ciudades como Cádiz, San Fernando, Puerto Real y El Puerto de Santa María vuelcan su mirada histórica hacia la bahía de Cádiz28.

3. Este desarrollo urbano de la zona traerá consigo la creación de infraestructuras de diversa tipología relacionadas con el agua: suministro para uso público y privado, ornato urbano, fuentes, puentes y caminos.

VALORES INTERPRETATIVOS

Dentro de esta articulación, no puede faltar el interpretativo como un valor de contemporaneidad que se adhiere como una capa cultural más y que tiene su sentido no en el origen de los bienes, sino en la comprensión y conocimiento desde el presente. Una interpretación que se extiende a aspectos tal vez poco expuestos o mediatizados por el transformado concepto cultural de turismo y con una visión tal vez excesivamente localista en un territorio donde el propio entorno geográfico nos traslada a percepciones de identidad amplias y contrastadas.

Interpretaciones, por tanto, que facilitan un conocimiento ordenado y metodológico de recursos y objetos que se encuentran en total comunicación, en aprovechamiento y relación común como fruto de este espacio, y cuya evaluación presentaría graves deficiencias sin la presencia de sus recursos patrimoniales.

Tras la articulación del sistema, vamos a señalar los bienes que le dan voz y presencia.

EL MAR Y LA ARQUITECTURA DEFENSIVA

En esta mezcla de signos de identidad natural y cultural, el mar y su significado de frontera va a tener una gran incidencia en la zona

desde el punto de vista defensivo. La arquitectura militar en el espacio geográfico que tratamos va a ser un referente para el territorio. Serán construcciones de diferente tipología que mantendrán el sentido de frontera marítima (y en ocasiones terrestre) o, en su caso, de vías de penetración fluviales. El mar y los ríos como vía de acceso al territorio fueron dotados de un aparato defensivo que el tiempo, al perder su uso original, ha "patrimonializado", pero cuya presencia monumental y sólidas arquitecturas sigue ejerciendo un fuerte impacto visual que caracteriza al territorio, aunque ya no con funciones militares en la mayoría de las ocasiones.

Hablar desde este punto de vista del cinturón amurallado de Cádiz, con baluartes, flancos, puertas y castillos, es percibir cómo a lo largo de la historia se han forjado tres niveles de protección en consonancia con el crecimiento urbano y siempre en relación con el mar: Pópulo, Cinturón y Cortadura. Pero también es hablar de cómo esas construcciones en desuso originario han ido transformado su significado para convertirse en recursos para la ciudad: museos, espacios culturales, infraestructuras turísticas, bienes que a pesar de todo siguen señalando la presencia militar en el entorno. No solo en Cádiz, obviamente, y no solo durante el siglo XVIII: el medieval castillo de San Romualdo de San Fernando, protegiendo un puente, el Zuazo, que permite franquear el caño de Sancti Petri[29]; el ducal castillo de San Marcos, en El Puerto de Santa María, vigilando la ribera del río Guadalete[30]; el espectacular castillo de Sancti Petri, perdido en sus orígenes mitológicos, controlando la ruta fluvial homónima[31]. Pero también la red de torres albarranas que controlaba visualmente todo el perfil marítimo del país y que servían

como punto de conexión y comunicación con los territorios limítrofes. Las baterías de protección de la bahía: Puntales, Matagorda y San Luis; incluso la de Santa Catalina en El Puerto. En ese afán de control militar del territorio se enmarcan los búnkeres que se encuentran en el Instituto Cortadura a la entrada de la ciudad de Cádiz, los de la línea de costa de Camposoto en San Fernando, o en la de Chiclana; arquitecturas específicas ya del siglo XX que seguían incidiendo en el concepto de mar y frontera desplegadas en el perímetro de la bahía.

LA BAHÍA Y LA PRODUCCIÓN INDUSTRIAL

Relacionado con la actividad impulsora del mar, la bahía gaditana adquirió desde fechas muy tempranas rasgos preindustriales e industriales que la vincularon con la construcción naval militar. Su posición geoestratégica, su cada vez más intensa relación con la Carrera de Indias y la reorganización defensiva y naval que la monarquía borbónica llevó a cabo durante el siglo XVIII, le asignaron una orientación naval y militar que en siglos posteriores se trasladó al ámbito civil.

Los hitos culturales de este marco geográfico, algunos de los cuales siguen activos, se remontan a etapas históricas anteriores al desarrollo dieciochesco. Tal vez el más antiguo sea El Real Carenero del puente Zuazo. Situado en la ribera del caño de Sancti Petri, en el término municipal de San Fernando, estuvo activo desde el siglo XVI hasta casi finales del XVIII, en que compartió labores con el cercano Arsenal de la Carraca, pasando luego a cuartel e insertándose en el itinerario histórico del puente Zuazo de San Fernando, proceso que llega hasta el momento de su reciente proceso de restauración de las instalaciones y baterías del entorno

quedando como equipamiento cultural de la ciudad.

Fachada principal del Real Carenero del Puente Zuazo.

Durante el siglo XVIII, momento de mayor actividad, el Carenero constaba de una escueta línea de naves industriales ordenadas por una puerta central –luego transformada en capilla– que daba acceso al interior del recinto de construcción. El Carenero, núcleo fundamental para la implantación naval en la zona, dejó de tener función al concentrarse en el Arsenal de La Carraca la construcción de barcos mayores y menores. Bajo Carlos III se convirtió en cuartel, dejando posteriormente de tener funciones militares para pasar a civiles de muy diversa índole impulsadas por la tipología de la arquitectura que facilitaba su readaptación (véase Barros, 1989: 13-17).

Arsenal de La Carraca.

Directamente ligado a esta construcción se encuentra el Arsenal de la Carraca (véase Barros, 1989). Todo un complejo industrial dieciochesco situado en el fondo de la bahía, al inicio del denominado caño de Sancti Petri, que fue trazado por el Cuerpo de Ingenieros Militares en la primera década del siglo XVIII y en el que participaron algunos de sus más relevantes miembros, como Ignacio Salas, Joseph Barnola, Tomás Muñoz y Julián Sánchez Bort, constatándose también la presencia de Jorge Juan y Santacilia, uno de los personajes más destacados de la Ilustración española.

El Arsenal de La Carraca fue todo un ejemplo de planificación urbanística, desarrollo de técnicas constructivas hidráulicas y aprovechamiento de recursos naturales de la zona, así como de promoción y desarrollo económico para el entorno. Al respecto, hay que destacar los resultados obtenidos en la edificación sobre terrenos inestables, que permitieron elevar desde almacenes de pertrechos y edificios de diversa naturaleza hasta los imponentes diques de carenar, construidos en 1780 y capaces, al día de hoy, de acoger a embarcaciones de gran tonelaje. Pero además el conocimiento y levantamiento topográfico del territorio les facilitó el aprovechamiento de los recursos naturales para las tareas

industriales: tal es el caso de la dinámica de mareas de la bahía para la limpieza de edificios o el transporte de maderas por canales interiores del arsenal. Estas características, rasgos propios de la actividad del Cuerpo de Ingenieros, permitió la construcción de esta auténtica ciudad, activa hasta la fecha –aunque en franco deterioro por la pérdida progresiva de actividad– y que permanece bajo la dirección del Ministerio de Defensa y de los astilleros de Navantia, que junto a los arsenales de El Ferrol y Cartagena constituyen un hito fundamental de la España ilustrada y sus procesos de modernización militar e industrial.

En línea con este proceso, a mediados del siglo XIX se empieza a desarrollar la vertiente civil. La inversión de la burguesía en actividades industriales, los antecedentes de la zona y el marco geográfico bien definido que existía favorecen la construcción, en la zona del Trocadero y Matagorda de la bahía, de un astillero propiedad del Marqués de Comillas, que además llevó a cabo algunos avances sociales dentro del contexto fabril. Queda como testigo de aquella primera etapa la parte histórica del actual astillero de Navantia, en Puerto Real, formada por la capilla, el botiquín y la escuela de aprendices trazados bajo estética neorrománica, así como la presencia del imponente dique de carenar. Esta zona separada de la actual actividad naval ha quedado destinada a equipamiento cultural a través de la custodia del espléndido archivo histórico y de un interesante museo dedicado a la construcción naval. En suma, nuevos referentes culturales vinculados a esa actividad que dominó el ámbito de la bahía gaditana.

Dependencias de los astilleros de Matagorda.

Dique de Carenar de los astilleros de Matagorda.

LA MARISMA Y LAS ARQUITECTURAS PREINDUSTRIALES

El tercer ámbito geográfico, la marisma es, como decíamos, territorio a caballo entre el mar y la tierra. Paisaje de rasgos muy característicos, surcado por caños y canales que permitieron la generación de actividades económicas a las que vamos a denominar preindustriales y que jalonó el territorio de pequeños hitos arquitectónicos. De ellas, quizás la más trascendente fuera la producción salinera y sus arquitecturas, fundamentalmente la casa salinera; aunque también adquiere relevancia el molino de marea como productor, sobre todo, de harina. Ambas se relacionan también con la pesca menor o de caña.

La salina era una actividad de gran tradición y volumen productivo. El clásico grabado de Wyngaerde de fines del siglo XVI

sobre El Puerto de Santa María, que define la imagen del perfil urbano de la ciudad de El Puerto, opta por situar en primer plano las clásicas pirámides de sal, además de los caños y balsas que tan característico hacen el paisaje salinero (Caballero, 2008). Una actividad como la extracción de sal por secado generó un tipo de arquitectura específica de trazado muy funcional y puro, con una articulación de planta adaptada a las necesidades. Japón, que estudió en su momento la casa salinera, la estructuró en dos tipos, la de bloque y la de patio como es el caso de la extinguida salina La Dolores. Este modelo consta de una doble crujía separada por patio: la frontal con rango doméstico, el patio como espacio de labor y aljibe y la trasera como abrevadero para animales y almacén; la presencia de una portada marcando el acceso le confiere un aspecto destacado y de demarcación del territorio. Son numerosas las que aún perviven como pequeños puntos de referencia en este paisaje bajo de la marisma, aunque es cierto que la mayor parte en estado de ruina.

Casa salinera La Dolores.

Otro de los hitos generados por actividad económica en la marisma que jalonan el territorio son los molinos de marea. En la zona existen varios: el molino Grande, el del Herrera y del Zaporito,

en el término de San Fernando; el de Arillo, en el de Cádiz, y el del Caño, en El Puerto de Santa María, que están dispuestos en el entorno de la bahía aprovechando la dinámica de mareas como fuente motriz. Algunos están datados en el siglo XVI, con gran actividad en el siglo siguiente, pero tal vez los dos que presentan una estructura más clara son el del río Arillo y el de El Puerto, ambos construidos por mandato de Miguel Álvarez a fines del siglo XVIII.

Los molinos de marea son estructuras arquitectónicas muy funcionales, básicas en su configuración y normalmente constituidas por una crujía, de mayor o menor tamaño, que ciega el caño o canal. En su planta superior se ubican las piedras de moler y en la zona inferior, los arcos por los que se canaliza el agua que hace mover los rodeznos. Si tomamos como referencia el del río Arillo, cuya imagen acompaña este texto, sabemos que, dado su tamaño, cumplía una función muy relevante en el proceso de producción de harina para una amplia población distribuida por la bahía e incrementada por el flujo militar. Se ubicó cerrando el denominado río Arillo, un caño que canalizaba las aguas de la bahía y que con la marea alta iba llenando la caldera situada en la zona posterior; con la bajamar, bloqueadas las puertas basculantes, se canalizaba el desagüe a través de trece arcos en los que giraban las palas del rodezno que movían las piedras de moler. Postulado en determinado momento como Centro de Interpretación o de Visitantes del Parque Natural de la Bahía de Cádiz e inscrito en el Catálogo General del Patrimonio Histórico de Andalucía, en la actualidad presente un estado de conservación próximo a la ruina. Sin embargo, los de Herrera, Zaporito y El Caño han sido

intervenidos y recuperados para diversas actividades, desde restaurantes hasta un centro cultural.

Molino de Marea del río Arillo.

LOS ÁMBITOS URBANOS Y LAS INFRAESTRUCTURAS

No puede hablarse de las relaciones del agua con el entorno sin tocar el fenómeno urbano. Cuatro ciudades componen el marco urbano de la bahía: Cádiz, San Fernando, Puerto Real y El Puerto de Santa María. Todas desarrolladas históricamente en ese espacio natural marítimo. Todas, en cualquier caso, parte de su identidad. Espacios urbanos que, ya hemos visto, actúan de distinta manera en el medio geográfico y que requieren de infraestructuras para el funcionamiento, que se fueron desarrollando y perfeccionando con el tiempo. En esta línea, la cuestión del suministro de agua resultaba de vital importancia para el crecimiento e higiene en estos ámbitos ilustrados. Los proyectos de canalizaciones en algunas de las poblaciones del entorno, como veremos, serán de gran interés. Tanta relevancia tenían que en algunas ciudades, como Cádiz, la cuestión del suministro resultó un grave problema dada la escasez y aislamiento del espacio geográfico, llegándose a generar un mercado de agua desde ciudades próximas a través de la bahía

transportada en barcas y pipas o barricas para complementar la que en la ciudad se recogía en aljibes y pozos. (Madoz, 1987: 147. Ramos, 1992: 37). Pero de la misma manera que en Cádiz esta cuestión suponía un problema, en otras ciudades de la bahía gaditana, caso de El Puerto de Santa María y Puerto Real, y en la ciudad militar del Arsenal de La Carraca, el tema de las infraestructuras para el suministro ha dejado desde el siglo XVIII algunos elementos arquitectónicos, hoy día integrados en el espacio urbano con una lectura totalmente diferente.

Tal vez el referente de mayor presencia sea la fuente que se usó como aguada en El Puerto de Santa María, la denominada Fuente de las Galeras, que se localiza en el muelle del río Guadalete y que fue construida en 1735 por el ingeniero Bartolomé Mendiola. Una espléndida arca con planta rectangular que da la espalda al río, pensada como aguada de las galeras y en la que en el siglo XIX se realizaron las reformas que determinaron su definitiva configuración. En la actualidad dispone de varios grifos surtidores con pila a los pies, manteniéndose activa hasta el siglo XX. Posee cubierta abovedada y estructuras cupuladas en los extremos; pero si resulta más interesante, es por su frente que muestra una intensa ornamentación que se concentra a partir de un potente cornisón. Este, muy moldurado y de mucho vuelo, da paso a un apretilado cajeado con rombos y espléndidos jarrones/flameros en los ángulos (estos remates eran simples jarrones transformados en flameros en algunos de los procesos restauradores a imitación de la de la Victoria) y y una lápida conmemorativa flanqueada por dos leones rampantes envueltos en acantos de buena talla, que se expande por el perfil del remate.

Esa necesidad general dieciochesca de modernizar las infraestructuras, ha dejado en ciudades como El Puerto de Santa María referentes patrimoniales que aún perduran. Nos referimos en primer lugar a lo que hoy se denomina Ermita de los Caminantes en el actual paseo de la Victoria. Una caja de agua situada en el extremo de la ciudad dieciochesca, junto a la carretera que comunicaba con Jerez de la Frontera y que a su vez era punto de arranque de las calles Cielos y Larga, dos grandes arterias que la atraviesan de norte a sur. En ese lugar, también el ingeniero militar Bartolomé Joaquín Mendiola construyó en 1743 la caja de agua de distribución para la ciudad. Las formas ingenieriles hablan de una estructura de cierta entidad, de planta cuadrada con sus frentes articulados por pares de pilastras toscanas, un entablamento con friso muy amplio y cubierta decorada con flameros en los ángulos y media naranja al centro. En el frente sur dispone un acceso con portada rematada por una lápida conmemorativa envuelta en una moldura barroquizante. Resulta, además, de especial interés el proceso de readaptación de la caja a otras funciones. En 1755 se le adosa en el lado norte una estructura menor, pero de similares características, que transforma la significación del espacio; o tal vez podríamos pensar que incorpora a este objeto puramente funcional el valor sagrado que las entradas y salidas de las ciudades venían añadiendo al espacio urbano. Este añadido es una especie de humilladero, denominado Ermita de la Concepción o de los Caminantes, con sus tres frentes abiertos por medios puntos, que reproduce el formato del arca con pequeña media naranja en la cubierta.

El sistema de abastecimiento público de estas dos cajas

perimetrales se amplía también en El Puerto de Santa María en el siglo XIX, con la construcción de la fuente de la plaza de la Cárcel, una fuente pública con caja de agua a modo de pilar clásico con surtidores y que fue construida en 1833 por el maestro de obras Fernando Moreno (Barros, 2001 El Puerto: 30).

Fuente en la plaza de la Cárcel de El Puerto de Santa María.

En línea con este concepto dieciochesco de suministro de aguas a las ciudades a partir de puntos de distribución, la bahía cuenta con otro espléndido ejemplo en Puerto Real. La caja, inicialmente ubicada extramuros de la ciudad, actualmente forma parte como hito de los Jardines de El Porvenir, que fueron diseñados por el arquitecto Juan de la Vega y abiertos al público en 1878. Con una mayor prestancia arquitectónica, la caja, aunque más tosca que las anteriores, fue construida entre 1778 y 1784 por el maestro de obras Antonio Ruiz Florindo. Posee planta rectangular y dos cuerpos escalonados, el mayor de los cuales falsea su sentido funcional

tratando de adoptar formas domésticas con molduras de vanos cegados. Cubre con bóveda formada por cuatros robustos nervios rematados en volutas y hornacinas con azulejos dieciochescos de la Virgen del Rosario y de los santos protectores de las ciudades San Roque y San Sebastián. Como en el caso de la citada ermita de los Caminantes de El Puerto, resulta interesante observar cómo trata de adaptarse la significación funcional con los hitos religiosos de ermitas y humilladeros que se ubicaban en los caminos de las ciudades. En esta ocasión se concentra el significado en la presencia de esa iconografía específica y clara en cuanto a su significado: la patrona y los santos protectores.

La fuente, además de infraestructura de abastecimiento, desarrolló, sobre todo a partir de los siglos XIX y XX, un valor nuevo relacionado con el ornato de las ciudades, apareciendo vinculadas al desarrollo de la ciudad burguesa y su expansión hacia la ciudad contemporánea. Resulta significativo constatar cómo en Cádiz, tal vez por esa cuestión endémica del suministro de agua, las fuentes no aparecen hasta que no se resuelve el problema, ya en el siglo XX. Fundamentalmente se situarán en jardines y parques públicos ganados al perímetro militar de seguridad y a las murallas. Entre todas, destacan las que el arquitecto Juan Talavera y Heredia realiza para el proyecto de reforma, en 1926, del espacio de la actual Alameda Apodaca. También el Parque Genovés contará con la popular fuente de los Niños con Paraguas, obra realizada en 1907 que rememora el relato de Bernardin Sainte Pierre sobre la muerte trágica de los enamorados Pablo y Virginia.

En tiempos más recientes y también en terrenos desmilitarizados, la fuente de las Tortugas, colocada en torno a 1954 durante el

proceso de reforma del paseo de Canalejas; amén de la fuente del Mentidero, más reciente, y como colofón, la muy actual lámina de agua de la plaza de San Juan de Dios, que viene a rememorar el canal que arrancando en La Caleta desembocaba en el puerto y dividía el territorio en dos islas.

No podemos cerrar el capítulo sin mencionar dos fuentes ornamentales importantes en la ciudad de San Fernando: por un lado, la fuente que envuelve el monumento ecuestre del general Varela, en la plaza del Rey de la ciudad; por otro, la popularmente controvertida fuente de la Comunicación, obra del arquitecto Óscar Tusquets, situada en la entrada de la ciudad y que ya ha sufrido una transformación que le ha restado parte de su significación.

Fuente de las Tortugas en Cádiz.

Estos son, por tanto, los caminos del agua en el ámbito de la bahía de Cádiz. Distintos itinerarios por los que se desplaza históricamente este conjunto de objetos patrimoniales que han generado potentes señas de identidad presentes y que permiten comprender la inserción de este territorio en el proceso histórico. La interpretación y la conciencia de esta secuencia de factores

diacrónicos y sincrónicos contribuyen a la continuidad de parte de la identidad cultural de este territorio.

BIBLIOGRAFÍA

Barros Caneda, J. R. (1989): *Arquitectura y urbanismo* en *La Carraca durante el siglo XVIII*, Revista de Arte Sevillano, Sevilla.

— (2000): "El molino de marea del Río Arillo. Un patrimonio por recuperar", en *Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, 33, pp. 69-75.

— (2001): "Tres itinerarios culturales para el Parque Natural Bahía de Cádiz", en *Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, 35, pp. 201-205.

— (2001): *El Puerto de Santa María. La ciudad renovada,* Publicaciones del Sur, Cádiz.

Barros Caneda, J. R. y Hernández Núñez, J. C. (2002): "Las defensas de la Costa Atlántica Andaluza", en *Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, 40, pp. 179-188.

Caballero Sánchez, M. A. (2008): "Las Vistas de El Puerto de Santa María en 1567 de Antón Van Den Wyngaerde: Pautas interpretativas y análisis de contenidos", en *Revista de Historia de El Puerto*, 41, pp. 109-147.

Cano Revora, M. G. (1994): *Cádiz y el Real Cuerpo de Ingenieros Militares (1697-1847) Utilidad y firmeza*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, Cádiz.

Madoz, P. (1987): *Diccionario Geográfico-Estadístico-Histórico de España y sus posesiones de Ultramar (1845-1850)*, R. Corzo Sánchez y M. Toscano San Gil (eds.), Caja de Ahorros de Cádiz, Cádiz.

Quintero González, J. (2000): *El Arsenal de la Carraca (1717-1736)*, Ministerio de Defensa, Madrid.

Ramos Santana, A. (1992): *Cádiz en el siglo XIX. De ciudad soberana a capital de provincia*, Sílex, Madrid.

Suárez Japón, J. M. (1989): *La casa salinera de la Bahía de Cádiz,* Diputación Provincial de Cádiz, Cádiz.

CAPÍTULO 5

El soporte cultural del paisaje. El caso del paisaje costero en la obra del pintor impresionista Claude Monet

BELÉN ZAYAS FERNÁNDEZ

INTRODUCCIÓN

Paisaje, según el Convenio Europeo del Paisaje (CEP) del año 2000, se entiende como cualquier parte del territorio tal como lo percibe la población. El paisaje, por tanto, existe si alguien lo contempla, y podría decirse entonces que es una forma de ver el mundo. El paisaje es una interpretación de una realidad, que es el territorio con una morfología determinada, pero donde intervienen factores estéticos que la emparentan con categorías como belleza o lo sublime, y está directamente relacionada con la formación cultural y el estado de ánimo del que la contempla (Espejo y López de los Mozos, 2012). En el CEP se establece que por protección de los paisajes se entenderán “las acciones encaminadas a conservar y mantener los aspectos significativos o característicos de un paisaje, justificados por su valor patrimonial derivado de su configuración

natural y/o la acción del hombre". En algunas ocasiones, el valor patrimonial deriva de la plasmación en una obra de arte o narración literaria realizada a partir de un paisaje determinado, porque el paisaje incluye aspectos físicos, pero también los humanos y las mutuas incidencias de los unos en los otros. El hombre puede contemplar un paisaje individualmente, pero su percepción no será completa si no abarca el componente de la acción humana que lo ha conformado (Prada, 2004). Se trata de un proceso de intercambio entre sujeto y objeto, entre interioridad y exterioridad (Milani, 2007).

Es el paisaje, en cierto sentido, territorio iluminado por la cultura. Soria era un paisaje inédito hasta que llegó el poeta Antonio Machado (Martínez de Pisón, 2009). Por lo que respecta a la pintura, los paisajes que los pintores vieron son los que queremos conservar, pues los consideramos "elementos heredados pero vivos, cuya visita física y material es indispensable para nuestro desarrollo personal y el de generaciones futuras" (Péron, 2009: 37).

Este capítulo pretende analizar uno de esos intercambios y miradas, los del artista que da soporte cultural a un determinado territorio y contribuye a la conservación y al valor patrimonial de los paisajes que fueron objeto de representación en la obra de dicho artista. En este caso, la mirada del pintor impresionista Claude Monet en un lugar concreto: el paisaje costero del poniente francés.

PINTURA DE PAISAJE

Ya desde el siglo XV la idea de paisaje que empieza a desarrollarse en la cultura occidental europea se relaciona con la representación artístico-pictórica del mundo visible. Asegura la mayoría de los historiadores del arte (Maderuelo, 2005) que los primeros intentos

de representación de un paisaje en Europa se encuentran en los frescos pintados por Giotto en la iglesia de San Francisco, en Asís. Hasta que en 1603 Hendrick Goltzius dibuja el que se supone el primer paisaje totalmente autónomo, es decir, dejar de ser el fondo o escenario para convertirse en objeto. Se trata de una vista de dunas de los alrededores de la ciudad holandesa de Haarlem.

Asegura Luckacher (2001) que en el siglo XVIII la terminología más popular para la reivindicación estética del paisaje en esta época giraba en torno a la noción de lo *pintoresco*. Puesta de moda a finales del siglo XVIII por las crónicas de viajes publicadas por el reverendo William Gilpin, la estética de lo pintoresco animaba a los turistas perspicaces a evaluar y clasificar las cualidades escénicas de los parajes topográficos según modos pictóricos de la pintura paisajista.

No será hasta finales del siglo XVIII y principios del XIX, con el movimiento cultural romántico, cuando la pintura de paisaje se relacione con el sentimiento y con las concepciones ofrecidas por los naturalistas. Uno de los pintores más representativos de esta época será el artista inglés John Constable, considerado el más innovador exponente de un arte paisajístico rústico y naturalista. El arte de Constable es instructivo y convincente. Constable, en una cita recogida por Ortega Cantero (2004: 17), afirma: “La pintura es una ciencia y debería abordarse como una investigación sobre las leyes de la naturaleza. ¿No podría considerarse la pintura de paisaje como una rama de la física, y los cuadros, un experimento?”. Otro pintor inglés de esa época, William Turner, se encargó de hacer progresar expresiva y estilísticamente la pintura paisajística (Luckacher, 2001).

Un elemento clave en la historia de la pintura de paisaje es la pintura llamada *en plein air*. Fueron los pintores de Barbizon (Mollet, Rousseau, Diaz y Corot) que habían pintado fundamentalmente en el bosque de Fontainebleau, alrededor de Barbizon, a unos 60 kilómetros de París, los que habían interpretado el paisaje natural exaltando implícitamente el valor mítico de la naturaleza, donde la mano del hombre aún no se había posado. Se habían sumergido en el paisaje con lienzo, caballete y colores. Posteriormente, los impresionistas reclaman salir a la naturaleza a pintar. Monet les dice a sus compañeros de estudio que salgan de la academia de pintura y se vayan a la estación de Saint-Lazare a tomar un tren que los lleve a las afueras de la ciudad a pintar la naturaleza (Roe, 2006).

PAISAJE LITORAL Y MARÍTIMO

Al igual que la montaña se escalona en niveles (valles, altos, glaciares y cumbres), el mar se diversifica en figuras (la playa, la duna, los acantilados, el puerto, etc.) cuya apreciación estética supone miradas diversas, es decir, “modos de artealización diferentes” (Roger, 2007: 106).

Los primeros paisajes litorales y marítimos se pintaron en Scheveningen, en Holanda, a comienzos del siglo XVII. Representan a burgueses holandeses de La Haya paseando un domingo por la calzada que lleva a la mar y aventurándose en la playa (Péron, 2009).

En estos paisajes marítimos no existe interés por reflejar las actividades típicas del borde del mar ni los productos de la pesca, sino que, más bien, el artista se ha propuesto mostrar otra faceta de este escenario. Sabemos que Scheveningen, suburbio en la costa

de La Haya, se caracterizaba por ser lugar de entretenimiento de vacaciones, paseo y compra de pescado. Servía como lugar de caminantes, donde podía gozarse de la vista del mar y del aire fresco, y allí se mezclaban diferentes clases sociales: la burguesía, los pescadores y aun la nobleza, representada por la carroza en la que algunos autores han visto el coche de la princesa (página web del Museo Nacional de Bellas Artes: http://mnba.gob.ar/coleccion/obra/8631).

El siglo XVII no ignoró ni aborreció el mar. Pero se trata de un mar cercano, apacible y domesticado, "una prolongación de ese campo que agrada a la mirada cultivada" (Roger, 2007: 106). Desde finales del siglo XVII hasta principios del XVIII, salvo algunos sitios pintorescos, el mar está todavía en lo que Roger (2007) ha llamado grado cero del paisaje. Puede decirse que hasta las primeras décadas del XIX la costa, las playas o las marismas no interesaban y, salvo para aquellos que trabajaban en ellas para obtener su sustento, eran ignoradas.

Por lo que respecta al poniente francés, en sus espacios escasamente humanizados, su descubrimiento tendrá lugar en el siglo XIX, con el romanticismo, y pone de relieve en esta ocasión la naturaleza costera y marítima en su dimensión salvaje. La construcción romántica de los paisajes marítimos se deriva de un modelo que llega del norte de Europa a Inglaterra. El hombre sobre la costa se mide a sí mismo ante la naturaleza desenfrenada. El paisaje le aporta un "terrible placer" que le estremece en lo más profundo de su ser y le hace temblar de felicidad. Las tempestades de Vernet o de Loutherbourg jugaron un papel incuestionable en la educación de la mirada. "Sus marinas, claros de luna, atardeceres,

tempestades y naufragios acostumbraron a los visitantes de los salones a unir las bellezas violentas o luminosas de las olas al horror de lo sublime de las montañas" (Roger, 2007: 108).

Más tarde, la creación romántica del paisaje litoral se transformará notablemente por influencia de la conexión con las costas mediante el ferrocarril. Entre 1860 y 1914, se produce un extraordinario fenómeno de litoralización de las actividades (desarrollo de la pesca, fábricas conserveras, vigilancia en el mar, balizamiento e iluminación de las costas…) acompañado de un espectacular aumento demográfico de los municipios litorales y de un desarrollo de los puertos pesqueros. En 1860, en los pueblos de la costa normanda, los pescadores venden sus propiedades a los empresarios que construyen en su lugar hoteles, casinos, posadas y villas. Al mismo tiempo, algunos pescadores se convirtieron en asistentes de los balnearios, y sus esposas e hijas, en lavanderas y personal de servicio a los turistas (Herbert, 1994).

Los primeros turistas se dirigen a las playas, y entre ellos están los artistas. "Caminan deslumbrados y colocan en el suelo el caballete que les permite atrapar al natural un paisaje inédito […] no excluyen de sus obras a los hombres ni a los barcos con sus velas ondeando al viento ni las siluetas de mujeres con las faldas hinchadas por la tormenta que se anuncia" (Péron, 2009: 37).

LA PRESENCIA DEL MAR EN LA OBRA DE CLAUDE MONET

Uno de esos artistas que se dirigen a la costa a pintar será el pintor impresionista Claude Monet. Oscar Claude Monet nació en París el 4 de noviembre de 1840, hijo de Adolphe Monet, propietario de un negocio de droguería, y de Louise-Justine Aubry. A los cincos años

se traslada con su familia a Le Havre, en la desembocadura del Sena, donde el padre se dedicó a la fábrica de velas para barcos. La introducción del ferrocarril había hecho de este un lugar próspero. Allí vivía su tía Marie-Jeanne Lecadre, que regentaba un floreciente negocio de cerería. Residía en una gran villa con una terraza que daba al mar en Sainte-Adresse, entonces barrio periférico de Le Havre. La tía Lecadre se encargó de Claude y lo alentó siempre a pintar (Roe, 2006). Los Monet se instalan en el barrio de Ingouville, al norte de Le Havre, próximo al puerto. Este hecho, crecer al lado del mar, será uno de los motivos que conviertan a Monet en un pintor con preferencia por los temas marinos. Monet pasó su infancia "jugando bajo los arrecifes y junto al animado muelle, en medio de los barcos de carga, de los puestos del mercado y de las multitudes que se apiñaban para presenciar la carrera de barcos" (Roe, 2006: 28).

En numerosas ocasiones se ha señalado el amor de Monet por el agua en todas sus manifestaciones. Manet lo llamó el *Rafael del agua* y uno de sus contemporáneos, Stéphane Mallarmé, escribió: "Claude Monet ama el agua, y su don especial es retratar su movilidad y transparencia, ya sea mar o río, gris y monótona o coloreada por el cielo" (Jiménez, 2005: 13). Desde los años de su juventud, el pintor había elegido los paisajes marinos como referentes asiduos en sus pinturas. También recorrió las riberas del Sena en busca de lugares donde la campiña dejaba paso al agua. En Giverny, la investigación sobre el agua prosigue incesantemente, centrándose en el motivo de los nenúfares y en sus cambiantes efectos de color y luz. Incluso se construye una barca a modo de estudio flotante. El motivo del agua nunca fue abandonado por

Monet, quien todavía en los últimos años del siglo XIX conserva su fascinación por el paisaje de la cuenca del Sena, como él mismo afirma: “El Sena. Lo he pintado toda mi vida, a todas horas del día, en Giverny, Ruán, Le Havre” (Roe, 2006: 21). El agua, que puede pintarse “en sus diferentes formas: vapor, lluvia, hielo, nieve, rocío, relente, etc.; abrazada al aire, al viento o a la tierra; fuente, arroyo, río, lago, estanque, charca o mar” (Milani, 2007: 170). Pero será el mar la forma acuática y motivo preferidos por el pintor.

En otros pintores impresionistas y postimpresionistas hay un predominio claro de paisajes y zonas rurales de interior. La imagen del paisaje rural francés que acuñó el pintor de la Escuela de Barbizon Corot es la que expresa “con singular claridad los rasgos que convierten al paisaje rural francés en paisaje nacional” (Ortega Cantero, 2010: 56). Y aunque Monet también pintó ese paisaje rural francés, lo cierto es que solo él tendrá el paisaje marítimo como tema recurrente a lo largo de toda su vida. Refiriéndose al mar dijo en una ocasión: “Quisiera estar siempre ante él o sobre sus olas. Cuando muera, me gustaría ser enterrado en una boya” (Jiménez, 2005: 14). Y será precisamente una marina, *Impresión, sol naciente*, realizada en Le Havre en 1862, lo que dará nombre a la corriente pictórica llamada impresionismo.

Pero Monet no comenzó pintando marinas. Sus primeras obras a la edad de 15 años son pinturas a carboncillo y lápiz, caricaturas, sobre todo de ciudadanos de Le Havre. Estas caricaturas eran expuestas y vendidas con cierto éxito en la tienda de un famoso librero, enmarcador y ferretero en la rue de Paris llamado Gravier. Este puso en contacto al joven artista con el pintor Eugene Boudin, quien lo alentó a pintar sus propios paisajes *en plein air*: el puerto,

los acantilados calizos de la región de Caux, las formaciones nubosas aborregadas y las colinas verdosas de Honfleur. En este sentido, Monet comentaría: “Con una bondad infinita, Boudin se ocupó de mi formación. Con el tiempo, mis ojos se abrieron y comprendí la naturaleza, y, al mismo tiempo, comencé a amarla” (Wildenstein, 2014: 18). En 1862 conoce a otro artista importante en su formación como pintor: Johan Barthold Jongkind, pintor de marinas y grabador neerlandés que influenciaría también en gran medida en Monet. Él mismo no duda en afirmar, refiriéndose a Jongkind: “Fue mi verdadero maestro; a él le debo la educación definitiva de mi ojo” (Wildenstein, 2014: 39).

Monet siempre pintó el mar, y son, por tanto, numerosas las obras del pintor con este motivo. Aunque se desplazó en alguna ocasión a pintar la costa mediterránea, concretamente al municipio italiano de Bordiguera o a la costa holandesa, sobre todo pintó los paisajes costeros del poniente francés: la costa bretona y, en mayor medida, la normanda. Por este motivo se analizarán a continuación las obras más representativas que han contribuido a dar el soporte cultural al paisaje de estas costas, ya que, si la visión actual de estos paisajes marítimos es producto esencialmente del código de lectura que los artistas le otorgaron (Péron, 2009), se puede afirmar, en este sentido, que el patrimonio litoral paisajístico del poniente francés es un gran deudor de Claude Monet.

PAISAJE COSTERO NORMANDO

Desde 1867 hasta 1886 Monet pintó los paisajes costeros de la Normandía. Pasó por Dieppe, Pourville, Varengeville, Saint-Valery-en-Caux, Les Petites-Dalles, Fecamp, Grainval, Etretat, Sainte-

Adresse, Le Havre, Honfleur, Trouville y Deauville. Un paisaje variado debido a las características de la geografía física del litoral atlántico francés. Este litoral presenta estructuras aflorantes de materiales paleozoicos y precámbricos plegados o fracturados resultantes de la orogenia hercínica. Es también una zona que se caracteriza por una marcada influencia de las mareas, que se acentúan en el mar del Norte debido a su configuración norte-sur y a su estrechamiento en el canal de la Mancha. Las mareas aportan sedimentos a las costas, colmatando progresivamente las ensenadas y golfos (López Palomeque, 2000). Además, el clima oceánico domina en esta fachada costera europea expuesta a los flujos marítimos atlánticos. Así aparecerán paisajes con acantilados cretácicos como los de Etrétat o playas confortables en Deauville. Esta diversidad paisajística será contemplada y recreada en la obra del artista.

En 1864 Monet establece estudio en Honfleur, concretamente en el Hôtel Cheval Blanc. Allí trabaja en el puerto y a orillas del mar acompañado, en ocasiones, por Boudin y Jongkind. En una carta al pintor Bazille, fechada el 15 de julio de 1864 en Honfleur, dice: “Aquí, querido amigo, todo es estupendo y cada día descubro motivos más bellos. Es como para volverse loco, pues tengo grandes deseos de hacerlo todo” (Rossi, 1972: 6). Serán escenas portuarias o de playas donde predominan los muelles y las barcas de pesca, como por ejemplo *El muelle en Honfleur*.

Más tarde, en el otoño de 1866, pinta en Sainte-Adresse varias marinas, inspiradas en el estilo de su maestro Boudin, con la técnica de trazar bocetos, directamente del asunto, luego reelaborados en el estudio. En Saint-Adresse, pintará algunos cuadros importantes,

como *Terraza en Sainte-Adresse* (1866), donde el artista ofrece una visión en alto de una terraza ocupada por miembros de la burguesía (mujeres con sombrillas o los hombres con sus sombreros) y muestra, al fondo, el mar plagado de barcos de vapor y de vela. Las líneas verticales de los mástiles rompen con la horizontalidad del mar y del horizonte. La pincelada es ya impresionista, pequeños toques en forma de coma que se convierten en manchas cuando el espectador se acerca.

En *Regata en Sainte-Adresse* (1867) Monet representa la playa tangencialmente, apoyándose a la derecha en la hilera de casas que le interesa tanto como los paseantes o el mar mismo. Las regatas serán para Monet muy interesantes, ya que le permitían recoger efectos de movimiento y diferentes momentos lumínicos. En el mar podemos observar un grupo de embarcaciones en cuyas velas impacta la luz, creando contrastes de sombras que también se repiten en la arena de la playa, desde donde los observadores contemplan la regata. Es un paisaje costero donde aparecen personas en actitud ociosa. Una docena de turistas miran hacia la regata. Las regatas hacían confluir a numerosos visitantes y residentes, y contribuyeron notablemente al desarrollo del turismo (Herbert, 1994).

Tras su matrimonio, no sin superar todo tipo de vicisitudes, con la modelo Camille-Léonie Doncieux en 1870, se instala una temporada en Trouville, en el hotel Tívoli. Trouville había sido durante mucho tiempo un pueblo de pescadores donde se reunían los pintores en busca de autenticidad como Corot, Isabey o Mozin, y escritores como Dumas o Flaubert. Se convierte en playa de moda únicamente a partir de 1840; poco antes de que el duque de Morny cree de la

nada, del otro lado del Touques, el pueblo de veraneo de Deauville, destinado a una clientela aún más adinerada. Con la excepción de la obra *La entrada del puerto de Trouville*, pintada en la desembocadura del Touques, Monet se interesa por la vida mundana del famoso balneario que allí se encuentra (Wildenstein, 2014). Pinta en una terraza frente al mar, delante del Hôtel des Roches Noires, o en la playa, como lo confirman los granos de arena encontrados en el cuadro titulado *Playa de Trouville*, (Callen, 1999). Estos cuadros de Trouville se caracterizan por representar la playa tangencialmente, interesándose tanto por la playa como por los paseantes o el mar mismo.

Pero si hay un cuadro con motivo marino referente en la obra de Monet pintado en la costa normanda, concretamente en Sainte-Adresse, ese es, sin lugar a dudas, *Impresión, sol naciente*, célebre porque fue expuesto en la primera muestra de los impresionistas, en 1874, en el estudio del fotógrafo Nadar. Su fama se debe a una conocida reseña del crítico Leroy, que utilizó el título de la obra para acuñar el apelativo “impresionistas”. Sumerge todo el cuadro en una neblina azul donde apenas se perciben formas de las embarcaciones del fondo.

A Monet le interesaba, también, otro tipo de paisaje costero, muy diferente a ese mar instrumento de ocio para la burguesía que había pintado en Trouville o Sainte-Adresse. Busca la representación del mar salvaje, y para ello se traslada a la zona de los acantilados de la costa de Alabastro, que se extiende por el norte de Normandía, entre Le Trépot y Le Havre (130 kilómetros). Allí aparecen numerosos arcos marinos causados por la erosión del mar sobre un acantilado. Étretat posee los más bellos acantilados de Francia y allí

habían encontrado refugio numerosos artistas: Delacroix, Corot, Courbet, Díaz, Boudin, etc. “Cuento con hacer un gran óleo de los acantilados de Étretat, aunque ciertamente voy a intentarlo distinto a los que yo admiro de Courbet” (Herbert, 1994: 71). Courbet había pintado anteriormente la zona, y Monet decide abordar el paisaje sublime de aquellos lugares. En 1880 comienza a pintar en esta zona costera los acantilados en Dieppe, Pourville y Étretat.

Paseo por el acantilado propone el paisaje de Pourville en febrero de 1882. El cuadro, como otros del mismo periodo, está dividido en tres zonas netas: el acantilado, el mar y el cielo. Aparecen figuras femeninas contemplando el mar con faldas henchidas por el viento. Ejecuta la obra con pequeñas pinceladas para la roca y con una materia ondulada para el mar en superficie, y en el cielo de un modo diferente. Es “una pintura donde se deja guiar por la sensibilidad” (Rossi, 1972: 102). Tanto en Pourville como en Varengeville, el artista incluirá en sus composiciones elementos arquitectónicos sobre los acantilados como *La iglesia de Varengeville* o *La casa de los aduaneros en Varengeville.* Este motivo se repetirá en varias composiciones, y la casita adosada a la roca se irá reduciendo en dos cuadros posteriores, así como la luz producirá efectos diferentes con una línea horizontal recortada de mar, haciendo contraste con las más tortuosas de la costa rocosa (Rossi, 1972).

Monet estuvo en Étretat del 31 de enero al 21 de febrero de 1883. Ya conocía el lugar, y buscaba en esta ocasión la luz que se refleja allí y la impresión del cambio de color constantemente, como también el estado del mar, que puede mutar igual de rápido. Le interesaban las variaciones de la luz en las diferentes horas del día. Realizó muchas series de cuadros de esta manera. Llegaba a

realizar cientos de obras con una misma temática, y ejecutaba varios de ellos al mismo tiempo. Esperaba a la hora del día precisa en que podía captar una luz determinada para finalizar sus cuadros, dado que esa luz solo duraba unos pocos minutos. Un ejemplo de estos son su serie de *La Catedral de Rouen*, donde reproduce de manera sistemática la variación de la luz en la arquitectura, en relación con los diversos puntos de vista y con las diversas horas de observación (Jiménez, 2004). En Étretat buscaba en este caso la variación de la luz en la naturaleza. Como en casos anteriores, una naturaleza desprovista de cualquier elemento de humanización del paisaje. Monet tuvo especial cuidado para que en su campo de visión no aparecieran casas, hoteles, bañistas, turistas, pescadores, etc. Para ello se situó en la playa o en la habitación de su hotel, y de ese modo pintó solo un aspecto de la experiencia del turista: los famosos acantilados y el paseo marítimo (Herbert, 1994). En invierno, Monet encontró el lugar desierto, salvo por los habituales pescadores que extendían las redes por la playa. Allí trabajó sin que nadie lo molestara, pasando las noches en su habitación del hotel Blanquet. El hotel se encontraba mirando al mar, al lado izquierdo de la playa de Étretat, algo detrás del paseo marítimo. Unos días después de su llegada escribe: “Me he podido instalar en un anexo del hotel, donde tengo una vista soberbia sobre los acantilados y los barcos” (Wildenstein, 2014: 184).

En el mes de septiembre de 1886 Monet regresa a Étretat para abordar el paisaje sublime de aquellos lugares. Regresa también para admirar el primer espectáculo natural que lo invitó a dejarse capturar por la pintura en sus años jóvenes. El escritor Guy de Maupassant, que lo conoce en Étretat en este periodo, describe su

manera de pintar:

> Muchas veces he seguido a Claude Monet en su búsqueda de impresiones. Ya no era un pintor, sino un cazador. Caminaba, seguido de algunos niños que llevaban sus lienzos… los tomaba o los dejaba, siguiendo cada mutación del cielo, y esperaba, espiaba el sol y las sombras, captaba con alguna pincelada el rayo perpendicular o la nube errante y, eliminada toda vacilación, los trasladaba rápidamente al lienzo. Lo he visto apresar así una catarata centelleante de luz en la escollera blanca y fijarla con una profusión de tonos amarillos que hacían que, de un modo extraño, el efecto sorprendente y fugaz de aquel reverbero fuese inaprensible y cegador. Otra vez cogió a manos llenas un temporal que se abatía sobre el mar y lo arrojó sobre el lienzo. Y era en verdad la lluvia lo que había pintado, nada más que la lluvia que penetraba en las olas, con las rocas y el cielo casi imposibles de diferenciar bajo aquel diluvio (Jiménez, 2005: 108).

Monet pintará paisajes donde los acantilados y sus caprichosas formas rocosas, como el conocido *Ojo de la aguja*, que recuerda a un elefante que introdujera la trompa en el agua, según Guy de Maupassant, considerado la mayor gloria de Étretat. Monet plasmará estas formas en los lienzos e intentará describirlas también con palabras. Así realizará obras como *La porte d'Amont*, "grandes arcos que parecen a dos piernas de la roca andando sobre el mar", *El arco de piedra Manneporte*, "un inmenso barco el cual se puede pasar andando, cuando hace marea baja", *La porte d'Aval*, "de una roca blanca y puntiaguda" (Wildenstein, 2014: 185). En distintas horas del día estudiará los efectos de la luz y los distintos tiempos atmosféricos, como en *Arrecifes en Étretat*, donde la mayor parte del lienzo está ocupada por las aguas de la ensenada, que se muestran en un estado de calma aparente y hacen pensar en la llegada de una inminente borrasca.

LA COSTA BRETONA

La costa bretona interesó especialmente a Monet. Es una región francesa imposible de disociar del mar (ninguna localidad se encuentra a más de 80 kilómetros del mismo), y el litoral constituye uno de sus principales atractivos. Desde la bahía del Mont Saint-Michel hasta Saint-Nazaire, la costa bretona se extiende a lo largo de 2.730 kilómetros. La acción conjunta de la erosión, el clima y las mareas que la rodean han forjado multitud de paisajes muy diversos y una excepcional paleta de ecosistemas. Una zona septentrional, bañada por el canal de la Mancha, se caracteriza por sus recortados acantilados, sus profundas rías y la extensión de sus *estrans*, porciones del litoral que quedan descubiertas con la marea baja. En el extremo oeste de la península se encuentran las bahías más importantes (después de la del Mont Saint-Michel): Audierne, Douarnenez y Quiberon. El macizo Armoricano se adentra en el mar de Iroise, donde se manifiesta en cabos (punta Saint-Mathieu) e islas. L'Enfer de Plogoff, en el cabo de Raz, domina las mareas desde una altura de más de 70 metros, mientras que los acantilados de la península de Crozon alcanzan los 100 metros. Al sur, la meseta erosionada del macizo se funde con el océano, allí donde se extienden las rías. Finalmente, el golfo de Morbihan forma un pequeño mar interior y, más al sur, landas y playas de arena fina se reparten por el vasto estuario del Loira.

Monet había manifestado en varias ocasiones su intención de ir a trabajar a la Bretaña. Se dirige a Belle-Île-en-Mer frente a las costas de Morbihan. Le espera la "costa salvaje del Atlántico" o el "mar terrible" (Wildenstein, 2014: 222). Allí, el artista escribiría al pintor Gustave Caillebote: "Estoy en un país precioso de salvajismo, un amontonamiento de rocas tremendo y un mar inverosímil de colores;

en fin, estoy muy entusiasmado, pese a que me cueste, ya que estaba acostumbrado a pintar el canal de la Mancha y por fuerza tenía mi rutina, pero el océano es algo distinto"(http://www.museeorsay.fr/es/colecciones/obrascomentadas/pintura/commentaire_id/las-rocas-de-belle-ile—lacostasalvaje10897.html). Actualmente, en las guías de viaje y refiriéndose concretamente a Les aiguilles de Port-Coton, se las describe remarcando el valor cultural que le otorgó Monet: "Una serie de rocas afiladas junto a los acantilados de la zona oeste, paisaje que fue pintado por Monet" (VV AA, 2006: 98).

Monet pinta en 1886 la obra titulada *Arrecifes en Belle-Île* (las agujas de Port-Coton). El propio pintor, en una carta a Berthe Morisot relata que "está explorando la recortada costa, batida por los vientos de una región terrible, oscura pero muy bella" (Rossi, 1972). Monet usa azules marinos intensos, salpicados de blancos, para hacer el mar denso y agitado que rompe contra los arrecifes oscurísimos, cuyas frágiles formaciones rocosas, de paredes esquistosas, logran a duras penas resistir la ira del mar espumeante. Según palabras del propio Monet a su esposa, aquel era un lugar terrible y siniestro, pero muy bello, que lo sedujo desde el momento de llegar. El mar era allí de un "color inaudito, profundo, con turbulentas olas color púrpura, turquesa y azul, que robaban al cielo sus reflejos rojos" (Wildenstein, 2014: 224). El punto de vista es elevado y el pintor opta por hacer visible solo una pequeña parte del cielo, una breve franja en el horizonte. Las rocas están esparcidas por el mar y da la impresión de que hacen emerger con esfuerzo sus extremos del agua.

En Bretaña, Monet descubre "la magia de la pizarra azul, surcada

de oro" (Wildenstein, 2014: 224), diferentes de los acantilados cretáceos de Caux. El mar es azul, verde y transparente. Estos cuadros ejercen una poderosa sugestión sobre Van Gogh, que tendrá la oportunidad de ver algunos en 1888 en casa de su hermano Theo, el cual en ese momento se ocupa de los intereses de Monet (Jiménez, 2005). Se ha llegado a decir que es la primera vez que se pinta la Bretaña. Un paisaje primitivo y salvaje. En octubre empieza la estación de las tempestades y Monet estudia con pasión el fenómeno de las borrascas, como se plasma en *Tempestad en Belle-Île*; para ello prolonga su estancia y escribe a su compañera de entonces, Alice Hoschedé, en una carta fechada el 30 de octubre de 1886: "Ya conoces mi pasión por el mar, y este, a su manera especial, es muy bello. Acostumbrado como estoy ahora a la pintura, creo que observándolo con paciencia podré realizar algo excelente en pocos meses… En suma, adoro el mar y sé que para hacerle justicia al representarlo es preciso mirarlo todos los días, a todas horas y desde el mismo punto de vista; solo así es posible aprender su vida" (Jiménez, 2005: 112). En esta obra representa una tempestad a partir de un mar recreado con una gama de blancos sombreados de tonalidades rosas y azules. Las rocas son azotadas con violencia por las olas espumosas que sumergen casi por completo las partes de ellas que sobresalen del agua. La parte del cielo se funde con el blanco del mar y no es posible distinguir el límite. Es el mar salvaje en todo su esplendor.

CONCLUSIONES

Monet representó la costa del poniente francés con el mar salvaje y el mar burgués, así como el de los turistas y viajeros o el de los

pescadores. Es la lectura del paisaje que él realizó y plasmó en su obra pictórica lo que permanece en las miradas actuales, como así lo manifiestan la multitud de reproducciones fotográficas, exhibiciones, festivales y rutas impresionistas (http://es.normandie-tourisme.fr/bienvenidos-a-normandia-turismo-de-normandia-109-5.html). Se buscan los mismos encuadres, los mismos paisajes, contribuyendo en cierta manera a su conservación, y, con ello, a un aumento de la cultura paisajística que reclamará los cuidados, y la atención que se merecen.

BIBLIOGRAFÍA

Callen, A. (1999): *Técnicas de los impresionistas*, Turden-Herman-Blume, Madrid.

Cooper, D. (1970): "The Monets in the Metropolitan Museum", *Metropolitan Museum Journal*, vol. 3, pp. 281-305, Nueva York.

Espejo Martín, C. y López De Los Mozos, M. A. (2012): "El paisaje de Madrid en la obra de Antonio López García", *Nimbus*, 29-30, pp. 217-232.

Herbert, R. L. (1994): *Monet and the Normandy coast. Tourism and Painting, 1867*-1886, Yale University Press, New Haven.

Jiménez, J. (2005): *Monet*, en la colección *Los Grandes Genios del Arte*, Unidad Editorial S.A, Biblioteca El Mundo, Madrid.

López Palomeque, F. (2000): *Geografía de Europa*. Ariel Geografía, Barcelona.

Luckacher, B. (2001): "La naturaleza convertida en Historia: Constable, Turner y el paisajismo romántico", en *Historia Crítica del Siglo XIX* (trad. Alfredo Brotons), Akal, Madrid.

Maderuelo, J. (2005): *El paisaje. Génesis de un concepto*, Abada, Madrid.

Martínez De Pisón, E. (2009)*: Miradas sobre el paisaje.* Biblioteca Nueva, Madrid.

Milani, R. (2007): *EL arte del paisaje*, Biblioteca Nueva, Madrid.

Ortega Cantero, N. (2004): "Naturaleza y cultura en la visión geográfica moderna del paisaje", en *Naturaleza y cultura del paisaje*, Universidad Autónoma de Madrid, Madrid.

Péron, F. (2009): "Patrimonio y paisajes del litoral", *Itsas Memoria. Revista de Estudios Marítimos del País Vasco*, 6, Untzi Museoa-Museo Naval, Donosita-San Sebastián, pp. 33-40.

Prada, E. (2004): "El paisaje como archivo del territorio", *Cuadernos de Investigación Urbanística*, 40.

Roe, S. (2006): *Vida privada de los impresionistas*, Turner, Madrid.

Roger, A. (2007): *Breve tratado del paisaje*, Biblioteca Nueva, Madrid.

Rossi Bortolatto, E. (1972): *La obra pictórica de Claude Monet*, Noguer-Rizzoli, Barcelona.

VV AA (2006): *Francia*. Colección Guías Clave, Espasa, Madrid.

Wildenstein, D. (2014): *Monet o el triunfo del impresionismo*, Taschen, Colonia.

CAPÍTULO 6

Las aguas en el arte contemporáneo

CARLOS AUGUSTO RIBEIRO

> El río es la vida. Es el río quien les da el trabajo. Es el río quien proporciona el mejor aprovechamiento del suelo por el trabajo del hombre […]. Es el río quien les da pábulo para el espíritu en sus leyendas, creencias y encantamientos. Es el río quien les da el alimento, el pescado, la gamba, el cangrejo y el marisco. Es el río quien les da lágrimas a los ojos cuando se lleva a sus seres queridos. Es el río también quien da la alegría de vivir.
>
> Alceu Maynard Araújo

> Dicen que el agua tiene memoria. Yo creo que, también, tiene voz.
>
> Patricio Guzmán

Principio vital, pero también elemento amenazante, el agua rige nuestros paisajes, nuestros cuerpos y nuestras vidas. Preponderante en la constitución del cuerpo humano (y el planeta), el agua es esencial (como el aire) e irremplazable como fuente de salud, higiene y bienestar. Fundamento de vida para comunidades de personas, animales y plantas –a menudo en el centro de los rituales religiosos, terapéuticos, de la magia y funerarios– el agua es también un derecho humano básico.

El mítico instante en el que Narciso quería saciar su sed, durante un día caluroso, en una fuente de aguas cristalinas, se convirtió en un momento fatídico. En este hermoso lugar, tranquilo y fresco,

Narciso se deja cautivar por la belleza de su reflejo, perdidamente enamorado de su propia ilusión. Esa nada que fija, contempla y desea, lo tortura. Según *La metamorfosis* de Ovidio (Libro III, 1955: 84-87), Narciso se recrea con los gestos sincrónicos de su doble en el espejo natural, pero se desespera por no poder satisfacer su deseo de abrazarlo, de fundirse con él. Solo una película de agua lo separa del objeto de su amor. El desaparecido cadáver de Narciso, durante el luto, se sustituye por una flor del mismo nombre. Aunque fatídico, fue un momento fructífero para la pintura. En su *Tratado de pintura* (Libro II, 2005: 221-222), Alberti designa a Narciso como el inventor de la pintura y la valora como flor o maestra de todas las artes. Aunque el agua, la pintura y el espejo surjan unidos por lo impalpable de sus imágenes, solo el poder divino de la pintura para trascender el tiempo y el espacio –convertida en vehículo supremo de la inmortalidad– o el don sublime del pintor para fijar e imitar, con perfección, las producciones de la naturaleza (para asombro de los venideros), validan la analogía. Es como si la pintura se hubiese impregnado de todo el potencial de la vida, la regeneración y la creación, que se incorpora en el agua de la vida, por medio de una cristalización estática en lo referido a la duración.

En el análisis de algunos relatos, Malinowski detecta en *Magia, ciencia y religión* (1984: 233-234) la creencia en la reencarnación, que es inseparable del enlace entre el mar y los “espíritus de los bebés” (*waiwaia*: entendiéndose como embrión, niño en el útero, recién nacido o bebé aún no encarnado). La causa del embarazo se le atribuye a un *baloma* (fantasma de un fallecido; femenino o, invariablemente, con parentesco materno), que se introduce en el cuerpo de una mujer o que inserta en él el *waiwaia*. Apoyando las

virtudes disolventes y germinativas de las aguas, y creyendo que la reencarnación ocurre por la acción del mar, las jóvenes solteras de zonas costeras toman ciertas precauciones respecto al baño durante la marea alta.

En muchas propuestas artísticas contemporáneas, junto con otros elementos naturales, el agua está presente no solo como metáfora, sino como realidad actual. Como consecuencia del estudio de sus diversos estados físicos y efectos dinámicos, el agua surge como materia, apoyo, medio de inmersión, fuerza motriz susceptible de ser controlada, estancada, canalizada y almacenada. Teniendo como objetivo las propriedades físicas del agua o su transformación, entra en juego una dimensión ecológica: más exactamente, en propuestas con el fin de recuperar y reutilizar el agua. Cuando se refieren al potencial metafórico del agua como un elemento móvil, vivo y fluido, la incidencia del enfoque puede implicar (o no) una dimensión política.

En cuanto a las propiedades físicas y dinámicas del agua (inseparables de una potencialidad musical), podríamos mencionar la aportación televisiva (Italia, 1959) de John Cage con *Water Walk*. En este programa, el agua se pone de manifiesto como uno de los elementos materiales, sonoros, sujeto a una serie de operaciones, aparentemente al azar, de acuerdo con las especificaciones de la partitura *Water Music* (1952) del mismo autor: por ejemplo, transferir el agua de un recipiente a otro o soplar un silbato bajo el agua.

En 1967, dos decenas de estructuras de hielo, con un recipiente interior rectangular, cerrado o parcialmente cerrado, se dispersaron por dos áreas urbanas, Pasadena y Los Ángeles. Con *Fluids*, Allan Kaprow explora los diferentes estados físicos del agua (la transición

del estado sólido al estado líquido) e, incluso, juega con dos aspectos adicionales: la definición previa de una acción (que pone en relación a varios participantes) y la temporalidad (duración del proceso de construcción y la brevedad estructural de la pieza).

Desde principios de los años sesenta, Klaus Rinke se interesa por el agua como medio para representar el tiempo y la gravedad, explorando en sus actuaciones sus cualidades y leyes específicas. En un espectáculo de 1969 quiso transformar el Rin en pieza de museo rellenando veinte cántaros con agua, tomada en varios lugares durante un solo día.

Al igual que muchos otros artistas o movimientos que celebran las virtudes y propiedades de los elementos y medios naturales (Nils Udo, Andy Goldsworthy, Klaus Rinke, De Maria, Robert Smithson, Christo y Jeanne-Claude, Buren, o artistas de Arte Povera como Pino Pascali), Fabrizio Plessi toma el agua como tema central de su obra desde los años sesenta. Destacamos aquí dos obras: el mar electrónico formado por cien monitores de *Mare di Marmo* (1985); y, también, *Water Wind* (1984), consistente en una estructura alargada de cuatro metros, en Corten, en cuyos extremos se integra, respectivamente, la pantalla de vídeo (que muestra el agua en movimiento) y el viento que alegra el agua grabada. En ambas obras se muestra una característica distintiva de la obra de Plessi: agua y vídeo surgen asemejados (a pesar de la naturalidad de uno y el carácter técnico del otro) debido a la movilidad líquida; por el color azul; por ser un medio de transporte de materiales uno, y de ideas e imágenes en movimiento, el otro. Más recientemente, una sala circular de uno de los pabellones de la Bienal de Venecia de 2011, fue inundada por el azul del vídeo y el sonido ininterrumpido de

aguas tumultuosas. En la valiente exposición titulada *Mare Verticale*, las masas de agua filmadas parecen caer en sucesivos barcos, tallados verticalmente por una quilla imaginaria. Seis barcos elevados, dispuestos de forma oblicua (a 45º) en relación al suelo, y las tinas rectangulares (llenas de agua) forman esta flota. Cada barco expone su interior –una estructura de pantallas– con aguas torrenciales, orientado hacia la entrada de la exposición. En el lado opuesto (en el que se hace visible la quilla y la respectiva tina en la que el barco se apoya), el barco parece emerger del agua inmóvil en dirección al aire, separándose de su reflejo.

En 1997, en Ciudad de México, tiene lugar un largo proyecto documentado en una cortísima película, titulada *Sometimes Making Something Leads to Nothing*, de la serie *Paradoxes of Praxis 1*. En ella, se ve al artista Francis Alÿs empujando un pesado bloque de hielo con el cuerpo y las manos a lo largo de diversos espacios urbanos (acera, calle, escalera). A medida que disminuye el tamaño del bloque, vemos que el artista va adoptando una posición erguida, arrastrando el bloque de hielo solo con los pies. Nueve horas después, está pateándolo hasta su completa desaparición –hasta quedar reducido a un pequeño charco de agua en una sucia acera. En otro proyecto, *Watercolor* (2019), el artista recoge (en Turquía, junto al mar), con un cubo, agua del Mar Negro y la vierte (junto al mar, días después en Jordania) en el Mar Rojo. Se había propuesto mezclar el agua (fría y más oscura) del Mar Negro con el agua (caliente) del Mar Rojo. Al mezclar, simbólicamente, los dos mares (como colores), ¿el agua fría habrá flotado sobre el agua caliente? ¿Importará que el sentido de la intención (por escrito, al comienzo del vídeo) sea lo contrario al sentido del viaje (acción) realizado?

En 1974, Rasa Todosijevic (28 de abril, 1974) lleva a cabo su cosificación en un espectáculo titulado *Beber agua (Drinking of Water – Inversions, Imitations and Contrasts)*. Ante un auditorio, con el torso desnudo, bebe en repetidas ocasiones el agua de un acuario, del que acababa de ser retirado un pez vivo. Privado de su entorno natural, el pez (que fue arrojado) se agita en el suelo. Mientras bebe veintiséis vasos de agua, el artista trata de armonizarse, simultáneamente, con el ritmo (acelerado) de la respiración del pez. Termina vomitando las cantidades intolerables de agua que se había forzado a ingerir, frustrado en su intento de imitar a una criatura con diferentes hábitos y condiciones de vida, moldeada por un entorno físico totalmente diferente.

Jerusalem River Project es una exposición creada por Joshua Neustein, en colaboración con Gerry Marx y Georgette Batlle, tres años después de la Guerra de los Seis Días (1967). A partir de la grabación previa de diversas fuentes naturales (manantiales y cataratas) de agua, localizadas al norte de Israel y en las proximidades del mar Muerto, se engendra un río ficticio, sonoro, que es, posteriormente, difundido, ampliado hacia un valle árido, solo durante el día. Aunque discrepante con la ausencia real de un elemento acuoso en el paisaje, la fantasía auditiva de aguas que corren rodeando Jerusalén está en consonancia con las vetustas representaciones de Jerusalén, presentes en los mapas antiguos, folclore e historias bíblicas (Libros de Ezequiel 47:12 y de Zacarías 14: 8). En línea con las profecías mesiánicas, este río ficticio se hace eco en el imaginario literario y artístico contemporáneos de los israelíes y palestinos. Expresión de una necesidad real e inconsciente, la exposición se reviste de una dimensión evocadora

de las tensiones políticas entre Israel y los países vecinos, después de la destrucción y reconstrucción de su sistema eléctrico (cables y altavoces en una extensión de dos kilómetros). Había sido destruido por las autoridades de seguridad israelíes –después de una denuncia– cuando peinaban la zona en busca de explosivos.

En una reflexión sobre la larga historia de la expoliación extranjera del Amazonas, Roberto Evangelista desarrolla en su ensayo visual (el vídeo *Mater Dolorosa –In Memoriam II*, que prolongaría la visión apocalíptica de *Mater Dolorosa –In Memoriam I*: una secuencia de textos, gritos e imágenes de elementos geométricos yuxtapuestos a las cabezas de las personas inmersas) una intensa implicación con el lugar y la historia de un pueblo. Proporciona una representación que, simbólicamente, se ocupa de ese proceso de destrucción y degradación de las formas de vida existentes en el ecosistema amazónico, debido a las políticas de desarrollo y de ocupación, desprovistas de cualquier preocupación por la sostenibilidad ecológica. En cuanto a la metáfora de la inmersión utilizada por Evangelista, Guy Brett propone una doble interpretación: por un lado, como hundimiento y naufragio de una región o país –citando a Hélio Oiticica que había descrito Brasil como un "país naufragado" en un texto de los años setenta –y, por otro, como la inmersión corporal del artista en el espacio de trabajo, en el ambiente local y con la gente (1998: 218).

Reconocido por ser pionero y líder en una práctica ecoartística, el matrimonio Harrison consigue soluciones a través de un proceso de trabajo colaborativo y transdisciplinar –abarcando discusión pública, cartografía y documentación exhaustiva de las propuestas– siempre dirigidas al desarrollo de la comunidad y la biodiversidad. Antes de

dedicarse a asuntos tales como la rehabilitación de las cuencas hidrográficas, la renovación urbana, la agricultura y la forestación, la pareja llevó a cabo en 1970 *Making Earth*, a través de la cual, estropeando esa alianza indisoluble entre tierra y agua, se opone a la degradación global de la capa superficial del suelo. Se trabaja una muestra de suelo de forma continuada, se lava y se purifica con el agua hasta obtener un olor agradable para que sea posible colocar dicha muestra en la boca. Para este propósito, se usan varios tipos de estiércol, lodos de aguas residuales, serrín y materia vegetal como componentes de suciedad para la tierra.

Joseph Beuys manifiesta con su espectáculo *Eine Aktion im Moor (Bog Acción)* (1971) su preocupación por la tendencia recurrente de drenar pantanos, haciendo hincapié en la necesidad de ser protegidos y preservados, puesto que los pantanos son, además de importantes focos de biodiversidad, cruciales para la regulación del ciclo del agua, las aguas subterráneas, humedad y clima en general. Viéndola como un síntoma de la relación distorsionada y corrompida que el sistema capitalista mantiene con la naturaleza, la crisis ambiental está presente en su obra (recordemos, por ejemplo, la escultura social más ejemplar, integradora de vertientes políticas, económicas y científicas, de 1982 y continuada después de su muerte: *7000 robles – Reforestación Urbana de Kassel*). En 1971, durante la Semana Santa, Beuys realiza la acción *Celtic + ~~* (Basilea, 1971) –análoga a un ritual de purificación, impuesto a sí mismo– Beuys lava cuidadosamente los pies a algunos participantes. A continuación, colocado dentro de una bañera redonda, se le vierte agua encima, conforme había solicitado, en alusión a la polivalencia simbólica del bautismo.

Con la exposición, *Rhinewater Purification* (1972), Hans Haacke despierta la conciencia pública con respecto al deterioro del Rin. Muestras de agua, tomadas por una planta de tratamiento, se vierten en garrafas de vidrio, y se exponen en el museo local. El agua contaminada se bombea a un recipiente, donde se filtra y purifica antes de entrar en una gran cuenca rectangular. Esta cuenca albergaba peces de colores (domésticos). Enfrente de una ventana con vistas a un paisaje boscoso, la enorme cuenca funciona como un ecosistema de soporte vital contrastando con un ecosistema colapsado. El exceso de agua se descarga en el jardín, en la parte trasera del museo. Con esta exposición, Haacke es reconocido como precursor de un grupo de artistas que trabaja por la recuperación del agua. Principalmente, en un momento en que el agua es considerada como un recurso en riesgo (debido a las presiones del consumo y el desarrollo) y reconocida como un bien escaso en muchas partes del mundo.

Prima Lingua (1996) es una de las bioesculturas creadas por Jackie Brookner para purificar, exclusivamente a través de medios naturales, el agua y el aire. Se compone de una estructura de hormigón (o piedra), revestida por una capa vegetal (plantas, musgos y helechos) y poblada de organismos acuáticos. Cuando el agua fluye (después de ser bombeada) las toxinas y los elementos contaminantes transportados por ella se eliminan y se transforman en nutrientes vitales. Bien para limpiar y filtrar el agua, bien para recoger las aguas pluviales, la prioridad de sus proyectos es eliminar los residuos y los desechos mediante el uso de ciclos de destrucción y creación. Recurriendo a medios biológicos en lugar de a procesos mecánicos y químicos, otro artista (e ingeniero titulado),

Viet Ngo, desarrolló y patentó una tecnología (llamada *Lemna Systems*) para el tratamiento de aguas residuales –implementada en muchas regiones del mundo tras la finalización de una unidad de tratamiento: Devil´s Lake (1990). Las unidades de tratamiento *(Lemna Systems)* son concebidas (con la participación de las comunidades a las que se destinan) como pasillos verdes, parques verdes o marcas específicas en el paisaje urbano, en un ambiente libre de olores. Las plantas Lemna absorben y neutralizan los contaminantes del agua; ayudan a estabilizar las reacciones biológicas en los estanques, optimizando el tratamiento natural por bacterias, micro y macroorganismos y por otros procesos físicos. Absorben y controlan los olores, alimentándose de sulfitos, metano y otros gases, y bloquean la liberación de olores en el aire. Poseedoras de grandes concentraciones de proteínas, estas plantas Lemna (que constituyen una valiosa biomasa) se pueden utilizar (tras ser recolectadas) en la fertilización de huertas orgánicas (después de análisis y pruebas) o para la alimentación de animales. El agua limpia obtenida por este proceso se puede utilizar para el riego de ciudades y parques; aguas subterráneas; riego de zonas de cultivo y campos de golf, o para otros fines beneficiosos.

Olafur Eliasson presenta una de sus efímeras intervenciones en ríos, *Green River* (Río Verde 1998), retomada en las más diversas partes del mundo –en los lugares más remotos o en megalópolis– como uno de los ejemplos de su enfoque apoyado en nociones de negociación, fricción, temporalidad y compromiso. Sin previo aviso a las entidades oficiales, tras un periodo de observación y medición de las corrientes y las turbulencias del agua, el artista vierte, de forma clandestina, una sustancia soluble, fluorescente, la urarina. Después

de unas horas, el agua del río se tiñe de un verde intenso. El cambio provocado en el entorno refleja malestar, preguntas, perplejidades y sospechas. De esta manera, se prueba (o se incita a) el vínculo emocional de los habitantes con la realidad urbana o el ambiente natural. La misma intención de inducir la temporalidad y la profundidad espacial en un lugar (contexto urbano) se manifiesta en otra intervención espectacular de 2008: *Nueva York City Waterfalls*. El agua fluvial se elevó a cuatro cascadas construidas sobre el río Este, separando Manhattan de Brooklyn. Con estas paredes de agua, busca amplificar la presencia física y tangible del agua al mismo tiempo que se exponen las dinámicas de las fuerzas naturales, tales como la gravedad, el viento y la luz solar. Además de hacer explícita la producción del espacio, –la influencia de las cataratas en la experiencia visual, auditiva y kinestésica de los transeúntes en movimiento por la ciudad– la naturaleza es entendida como una edificación. Son claramente visibles –ya que cae el agua– las estructuras de las cascadas, compuestas por materiales industriales (andamios y bombas).

Green River se hace eco de una intervención similar de Nicolás García Uriburu durante la Bienal de Venecia de 1968 que fue, igualmente, retomada en otros ríos de capitales del mundo durante los años posteriores. Como protesta contra la contaminación, Uriburu vertió una sustancia química en el Gran Canal, coloreándolo de verde. La intervención fue recibida con gran preocupación y entendida como un hecho punible. El artista fue objeto de detención policial y solo fue liberado tras probar la no toxicidad del producto químico que había vertido en el río.

Desde 1983 y hasta la actualidad, con *Purge Series*, Buster

Simpson arroja al nacimiento del río Hudson discos calcáreos para suavizar o neutralizar el PH ácido. Dichos discos participan en una campaña de *agit-prop* ambientalista, con un gran éxito en los medios de comunicación, que combina dos planos: el plano médico (neutralización de la acidez) y el plano metafórico (equiparando la indigestión del individuo y de la crisis del planeta). En ese intervalo, el proceso de adición de calcáreos a ríos ácidos se convirtió en una práctica común por parte de los organismos ambientales.

Con el fin de reciclar los residuos de carbón de las centrales hidroeléctricas, de oponerse a los estragos causados por la pesca intensiva, a la degradación de los humedales costeros a través de las deshechos nocivos en el océano, Betty Beaumont, crea una obra de arte singular, invisible, y, al mismo tiempo, un eficaz prototipo de equilibrio ecológico para una nueva industria: *Ocean Landmark* (1978-1980). Reconocida como un precedente histórico de las colaboraciones actuales entre arte y ciencia, la escultura subterránea se encuentra en el fondo del océano Atlántico, a una distancia de 40 millas desde el puerto de Nueva York. En la creación de este hábitat marino se utilizaron 500 toneladas de un derivado de residuos del carbón procesados y compactados en 17.000 bloques, químicamente estabilizados, que se depositaron en el fondo oceánico configurando un monte– por tratarse de la forma más adecuada con la finalidad de revitalizar la pesca costera. Con el tiempo, la escultura subterránea se fue convirtiendo en un nuevo ecosistema productivo, un arrecife artificial sostenible, duradero, incluso en continua evolución, y sujeto a supervisión cada cinco años. Al igual que otros proyectos realizados por la artista, *Ocean Landmark* condujo a un proceso mejorado de investigación y de

resolución de problemas inter/transdisciplinares de acuerdo a una comprensión global de “ambiente” (integradora de varios planos, personal, social, espiritual, físico, tecnológico, cultural y económico). Destaca la audacia de la artista en el enfoque de la relación de la naturaleza y el artificio, la ecología y la tecnología –una zona frecuentemente problemática y ambigua– cuando evita establecer como polos irreconciliables el ecologismo y la tecnología.

Fundadora de Keepers of Waters (1991), Betsy Damon, se empeñó en la creación de modelos comunitarios de administración, siendo reconocida por haber desencadenado, en China, el primer evento artístico en favor del medio ambiente, cosechando notoriedad a nivel mundial por haber realizado, en ese país, el primer parque urbano en el mundo que emplea un modelo natural de filtración de agua, *The Living Water Garden* (1998). Cada día, 200 m3 de agua del río contaminado se convierten, gracias al sistema de tratamiento natural, en potables. Aunque no sea suficiente como para modificar la calidad del agua del río en su totalidad, los visitantes de *The Living Water Garden* se benefician (y toman conciencia de) los beneficios de un río regenerado por un sistema de tratamiento, inteligible y eficaz sobre la biodiversidad del parque.

La artista valora el contacto con comunidades y grupos de base como un requisito esencial para el perfeccionamiento de sus proyectos de arte/diseño, centrados en la sostenibilidad y en la articulación de las propiedades biodinámicas del agua viva (manteniendo la irregularidad biodinámica, la forma y las funciones correspondientes) como pilar fundamental del desarrollo rural y urbano. Considera fundamental la implicación comunitaria en el

cuidado de este preciado bien. Dado que el agua es el soporte vital, la artista piensa que ésta debe ser la base del diseño de soluciones y procesos de planificación de sistemas sostenibles e integrados – en resumen: asunto, medio y estructura. Se inspira en la observación y en el conocimiento de culturas dotadas de una práctica conservadora y de una tradición oral en relación al culto y a la sostenibilidad ecológica de sus fuentes de agua, durante siglos, por estar convencida de que de ahí pueden derivar enfoques innovadores para enfrentarse a los desafíos contemporáneos relacionados con la conservación de las cuencas hidrográficas y el desarrollo económico rural. Basándose en la investigación actual sobre la importancia celular de la calidad del agua en la formación de la vida, Betsy Damon aboga por la efectiva reconexión de las comunidades con sus fuentes de agua. El estudio exhaustivo de la cultura tibetana acerca de las fuentes de agua incluye no solo su experiencia personal sobre los diversos lugares de agua, sino también el registro de sus cambios abruptos. Causados por la industrialización, la sobreexplotación, el desarrollo no regulado y la introducción de contaminantes, dichos cambios ejercen un doble impacto nefasto; sobre las fuentes de agua no renovables y sobre las tradiciones que permitieron su cuidado. Citando un antiguo texto chino, “el amor es agua”, defiende la interconexión íntima de las aguas –desde la cima de las montañas hasta abajo: desde los nacimientos a los sistemas de arroyos, lagos y pantanos.

En calidad de plataforma de ecoarte, la pareja de artistas Collins-Goto con *Watermark* (1999) trabajan con la relación alterada de la naturaleza y de la cultura en el espacio urbano. En el centro de una ciudad alemana, Aquisgrán, instalan líneas (1,7 km) hechas con pan

de oro para marcar el curso de dos ríos, invisibles y canalizados hoy pero, que en otro tiempo, suministraban agua potable. En otro lugar, colocan, alrededor de tres fuentes urbanas, plantas autóctonas de regiones de ríos, haciendo referencia a los cursos subterráneos de agua: sauces. Completan el proyecto transformando el museo en palco de discusión pública –de diálogo entre ciudadanos y expertos– sobre los arroyos urbanos, aguas termales y la rehabilitación cultural y ecológica de la ciudad. Los artistas reivindican el papel de mediadores, esforzándose en un diálogo cultural: por un lado, revelan las ideas subyacentes a una dinámica oficial que tiene como objetivo redefinir un futuro más congruente con su potencial geológico e hidrológico para la ciudad; por otra parte, facilitan la discusión pública de estas ideas de transformación y rehabilitación de la hidrología, los ecosistemas y el paisaje urbano de Aquisgrán. En las paredes del museo y en las calles de Aquisgrán, son exhibidos símbolos e imágenes, creados con la ayuda y orientación de ciudadanos y expertos conocedores de la ciudad. Por último, los *tours* públicos reproducen y ponen de manifiesto la investigación llevada a cabo sobre los cursos de agua perdidos en Aquisgrán.

Desde principios de los años sesenta del siglo XX, muchas manifestaciones artísticas están basadas en formas críticas y en el desafío al modelo tradicional de difusión y exhibición de obras, por lo que dar valor a la experiencia directa con los elementos (con la participación del público en las acciones próximas a experiencias cotidianas) y elegir lugares inhóspitos e inaccesibles, dan paso a una práctica artística cada vez más preocupada por el impacto ecológico de sus propuestas y por la sensibilización hacia los conflictos surgidos entre la industria y la naturaleza. Haciendo frente

a las condiciones externas, físicas y socioculturales (que influyen en un individuo o grupo), los artistas de arte ambiental, bien optam por discretas intervenciones temporales (sin impacto negativo), o bien proponen reparar paisajes y ecosistemas degradados, recurriendo a una creciente transdisciplinaridad colaborativa. El arte ambiental se ha convertido en parte del paisaje urbano e industrial, concibiendo proyectos de arte público y de recuperación de territorios abandonados, degradados y contaminados por la minería, la erosión y los desechos industriales. A pesar de las diferencias claras, en cuanto a intención, motivación, método y estrategia artística, las obras/intervenciones atestiguan la voluntad de hacer reconocer nuestra responsabilidad, las consecuencias directas de nuestras acciones y decisiones sobre el medio ambiente –incluso a escala mundial. Validan la función social del arte, inpregnando en la comunidad la necesidad de integrar la naturaleza en el sistema de valores humanos y, además, creando soluciones sostenibles (a nivel social, económico, ecológico y espiritual).

BIBLIOGRAFÍA

ALŸS, FRANCIS: http://francisalys.com/

BEAUMONT, BETTY: http://bettybeaumont.com/

BRETT, GUY (1998): "Life Strategies: Overview and Selection, Buenos Aires/London/Rio de Janeiro/Santiago de Chile 1960-1980" en catálogo de exposición *Out of Actions –Between Performance and the Object 1949-1979*, Los Ángeles/Londres, Museum of Contemporary Art/Thames and Hudson, pp. 197-225.

BROOKNER, JACKIE: http://jackiebrookner.com/

BURNHAM, JACK W. (2000): "Hans Haacke Wind and Water Sculpture" en catálogo de exposición *Force Fields –Phases of the Kinetic*, Barcelona/Londres, Museo d'Art Contemporani de Barcelona/Hayward Gallery, pp. 295-298.

CAGE, John: http://www.johncage.org/

— (1959): "Water walk" https://www.youtube.com/watch?v=SSulycqZH-U

COLLINS Y GOTO: http://collinsandgoto.com/

DAMON, BETSY: http://keepersofthewaters.org/

ELIADE, MIRCEA (1992): "As Águas e o Simbolismo Aquático" en *Tratado de História das Religiões*, Lisboa, Edições Asa, pp. 243-275.

Eliasson, Olafur (2012): *Ller Es Respirar Es Devenir –Escritos de Olafur Eliasson*, Barcelona, Gustavo Gili.
Graevenitz, Antje von (1994): "Ritual" en catálogo de exposición *Joseph Beuys*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, pp. 284-285.
Harrison, Helen y Newton: http://theharrisonstudio.net/
Kastner, Jeffrey, y Wallis, Brian (eds.) (1998): *Land and Environmental Art*, Londres, Phaidon Press Limited.
Leddy, Annette (2008): "Cronology –Selected Drawings, Paintings, Collages, Sculptures, Assemblages, Scores, Environments, Happenings, Activities, Activity Booklets, Videos, and Films" en catálogo de exposición *Allan Kaprow –Art as Life*, Londres, Thames and Hudson.
Malinowski, Bronislaw (1984): *Magia, Ciência e Religião*, Lisboa, Edições 70, pp. 233-234.
Morris, Robert (1995): "Notes on Art as/and Land Reclamation" en *Continuous Project Altered Daily –The Writings of Robert Morris*, Nueva York/Cambridge/Londres, MIT Press, pp. 211-232.
Neustein, Joshua: http://joshuaneustein.com/
Ngo, Viet: http://www.lemnatechnologies.com/
Ovid (1955): *Metamorphoses*, Londres, Penguin, pp. 84-87.
Plessi, Fabrizio, *Mari Verticali*: http://www.fabrizioplessi.net/video/
Popper, Frank (1989): *Arte, acción y participación – El artista y la creatividad de hoy*, Madrid, Akal.
Simpson, Buster: http://www.bustersimpson.net/
Stiles, Kristine (1998): "Uncorrupted Joy: International Art Actions" en catálogo de exposición *Out of Actions –Between Performance and the Object 1949-1979*, Los Ángeles/Londres, Museum of Contemporary Art/Thames and Hudson, pp. 227-329.
Schimmel, Paul (1998): "Leap into the Void: Performance and the Object" en catálogo de exposición *Out of Actions –Between Performance and the Object 1949-1979*, Los Ángeles/Londres, Museum of Contemporary Art/Thames and Hudson, pp. 17-119.
Szeemann, Harald (1994): "Academia" en catálogo de exposición *Joseph Beuys*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, pp. 240-241.
Todosijevic, Rasa: http://performingtheeast.com/rasa-todosijevic/
Uriburu, Nicolás García: http://www.nicolasuriburu.com.ar/
Vinci, Leonardo da, y Alberti, Leon Bautista (2005): *El Tratado de la Pintura por Leonardo da Vinci, y los três libros que sobre el mismo arte escribió Leon Bautista Alberti*, Lisboa, Alcalá, pp. 221-222.

CAPÍTULO 7

Fragmentos de un mundo sin agua: John Kinsella y los Billabongs[32]

JOSÉ-CARLOS REDONDO-OLMEDILLA

‘BILLABONG’

No todos los ciudadanos metropolitanos de una edad que frise o pase la cuarentena son capaces de reconocer la verdadera trascendencia de una marca de ropa deportiva bastante popular entre los adolescentes y veinteañeros de todo el mundo: Billabong. Esta marca comercial, fundada en Australia por Gordon Merchant, comenzó en los años 70 del pasado siglo como una compañía de ropa de baño y bañadores que derivó en la manufactura de ropa con evocaciones surferas. Nos referimos a prendas que van desde pantalones cortos o camisetas hasta ropa para *skate* y *snowboard*. Fue así como durante las décadas que siguieron se expandió por el mercado norteamericano, saltando desde ahí al resto del mundo. Hoy en día la marca está presente en más de 100 países de todo el mundo y tiene como bases para su producción lugares tan diferentes como China, Australia, Vietnam, Corea del sur, Fiji, México, Chile o Brasil. La mercadotecnia y los potenciales clientes

de la marca parecen sugerir un estilo joven y deportivo muy acorde con el propio potencial físico y deportivo de una franja de edad entre los 15 y los 40 años y también con el estilo de vida joven de un país asimismo joven como es Australia. Nuestra pretensión no es la de hablar de *marketing* o la de analizar determinadas tendencias de consumo de una marca comercial de trascendencia, sino intentar acercarnos a determinados aspectos y consideraciones del agua en Australia y de hacerlo a través de la cultura y la literatura. No es baladí el que la marca australiana Billabong usara este nombre, pues era una palabra que iba a enlazar lo étnico, lo primitivo y auténtico con lo joven y ágil, ya que, no en vano, conectaba a los jóvenes con lo natural, que siempre había estado allí, en la inmensidad australiana, pero que había sido completamente ignorado, algo que había ocurrido con los propios aborígenes australianos. La palabra formaba parte de la cultura de los aborígenes australianos y significa "meandro abandonado"; procede de *billa* –arroyo– y *bong* –muerto–. Para ser más precisos, la palabra *billabong* procede de un grupo de aborígenes australianos, los wiradjuri, quienes denominaban *billabang* a zonas que habían conseguido retener el agua en verano durante más tiempo que los propios ríos, los cuales se habían secado; de ahí la importancia de nombrar estos lugares y de saber dónde estaban. Es un término que también se ha aplicado a determinados ríos y ramblas, así como a vados o canales que normalmente están secos, excepto cuando llueve; también F. J. Monkhouse, en su obra *A Dictionary of Geography* (1965) –*Diccionario de términos geográficos*–, define *billabong* como "remanso en un curso de agua que solo fluye temporalmente".

AUSTRALIA: CONTEXTO ACTUAL PARA UNAS TIERRAS ANTÍPODAS Y SU LITERATURA

El primer nombre que los europeos dieron a Australia fue el de *Terra Australis*. Parece que, al margen de portugueses, españoles, ingleses y otros navegantes, la evidencia más constatable sitúa a holandeses de la Compañía Oriental de las Indias como los primeros europeos en llegar a Australia, aunque queda claro que Australia ya estaba habitado por los aborígenes desde hacía al menos 40.000 años. Estos primeros habitantes, según los antropólogos, podrían haber llegado desde el sur de la India, Sri Lanka e, incluso, Papúa Nueva Guinea. Los pioneros holandeses ocuparon el noroeste de la costa, y la llamaron Nueva Holanda, pero fueron las exploraciones del Capitán James Cook, 150 años más tarde, las que permitieron descubrir la costa este. El Reino Unido, tras la pérdida de las colonias norteamericanas, decidió buscar un nuevo lugar donde trasladar a sus convictos, y fue así como John Banks sugirió Australia como lugar idóneo, de manera que Australia empezaría su tradición como gran penal de la metrópoli. En enero de 1788, el capitán Arthur Philip ordenó desembarcar en la actual Sydney, pero la dureza del nuevo continente fue un verdadero escollo para los nuevos colonos y los inicios fueron particularmente duros. No obstante, y a pesar de la pobreza y las dificultades de vida, Inglaterra iba a facilitar el desplazamiento de emigrantes y la repoblación de la nueva colonia. Australia fue el destino de los presos ingleses desde 1788 hasta 1868, y se piensa que se deportaron desde Gran Bretaña al continente unos 137.000 hombres y unas 25.000 mujeres. A la mayoría de ellos se les obligó a trabajar para los colonos.

Otro hecho relevante fue el descubrimiento de oro en 1850, pues cambiaría el país radicalmente, ya que en pocos años la población creció y el país se convirtió en tierra de promisión. Irlandeses, ingleses, escoceses, chinos y norteamericanos acudieron en masa a buscar oro. El siglo XX supuso la entrada en la modernidad para Australia. A principios de este siglo, los colonos ya se habían adueñado de gran parte de la tierra australiana y el país se había enriquecido con la exportación de lana, carne, trigo y oro.

En 1901 se estableció la Commonwealth de Australia como una federación de estados democrática e independiente, sistema político que se mantiene hasta hoy. Es cierto que muchos han criticado a Australia manifestando que son parte del norte global o que actúan como una sucursal del antiguo Imperio británico o como un *sheriff* del condado de los Estados Unidos, pero si esto pudo ocurrir alguna vez, la relación hoy en día es plenamente asimétrica en favor de Australia. Philomena Murray (2005: 125) señalaba cómo la psique colectiva australiana y su elite política, a pesar del peso económico de la zona Asia-Pacífico, todavía no han determinado si Australia es un país europeo, asiático o ninguno de los dos.

En las últimas décadas, Australia presenta una pujante escena cultural que, junto a la consolidación de los derechos civiles y la puesta en marcha de un conjunto de medidas de reforma económica, han ayudado al crecimiento de esta nueva nación y la han consolidado como potencia internacional. El camino hacia la reconciliación racial experimentó un impulso sin precedentes cuando, en 2008, el primer ministro de entonces, Kevin Rudd, pidió perdón públicamente por los agravios cometidos en el pasado a la población aborigen. Hoy en día son pocos los que no entienden que

el sentido de la literatura australiana es el de una yuxtaposición de rituales contemporáneos y de influencias previas. La coexistencia de ambos elementos demuestra que en la literatura australiana hay una conciencia cultural donde no hay prejuicios por el territorio o la lengua.

No deja de ser un hecho paradójico que buena parte de la historia y de la literatura australianas versen sobre la tierra, como es el caso del poeta John Kinsella. Muchas obras de arte, películas y novelas tratan sobre asentamientos rurales y sobre la interacción humana con la tierra. A pesar de ello, sabemos que la mayoría de la población australiana vive en las franjas costeras. Los grandes espacios han sido verdaderos *leitmotivs* a la hora de fomentar el amor por la naturaleza entre los australianos. Son varios los factores que han contribuido a ese carácter telúrico que prima en la conexión entre hombre y naturaleza en Australia. En primer lugar, podríamos señalar la lógica que impuso el desarrollo fomentado desde pequeños asentamientos en la costa; hablamos de lugares como Hobart y Lauceston (1803), Brisbane (1824), Perth (1829), Melbourne (1835) o Adelaida (1836) y Darwin (1865), en el norte. La subsistencia y desarrollo de estos lugares dependía de sus conexiones marítimas con Inglaterra, pero no fueron conexiones de verdadero intercambio hasta que el oro, la lana o los cereales aparecieron. Estas materias primas iban a ser demandadas desde la metrópoli e iban a contribuir a la diseminación de la población en Australia. Fue así hasta el punto de que podemos afirmar que no hubo un verdadero desarrollo de núcleos industriales urbanos hasta mucho más tarde. Este aislamiento y retraso en el desarrollo urbano iba a favorecer las propias tradiciones australianas, así como que

los colonos miraran más la tierra que las actividades mercantiles. Con todo, el panorama distaba de ser halagüeño, pues las vastas extensiones de tierra que atraían a tantos seres humanos llegados desde Europa resultaban ser un espejismo que, al volver a la realidad, representaba la lucha del ser humano por la supervivencia en un medio hostil. Esta dificultad obligaba a los *squatters* –colonos y granjeros trashumantes– a trasladarse al interior de Australia en busca de pastos y agua, y esta búsqueda contribuyó aún más a la dispersión de los colonos, hecho que se extremó cuando los *squatters* aprendieron a moverse con poco equipaje, haciendo aún mayor la dispersión.

Dejando momentáneamente a los verdaderos australianos, los aborígenes, es cierto que la historia doméstica o la intrahistoria de los primeros colonos llegados de Europa ignora más elementos de los que recuerda, sobre todo si establecemos una comparación con el viejo mundo. Por ello, es complicado contrastar este periodo de los primeros colonos en tierras australianas con otro similar. A pesar de ello, si algo es firme en la identificación de estos primeros pasos de la colonia australiana, es la geografía. Ha sido ella la que ha permitido explicar las idiosincrasias de Australia, su aislamiento, las distancias, el clima... Con ella se ha conseguido delimitar y conformar la sociedad y la cultura australianas[33]. La tierra ha configurado a los hombres y mujeres de Australia, sobre todo a sus verdaderos habitantes, los aborígenes (Redondo-Olmedilla 2006: 38).

Así pues, como decía Thomas Keneally recordando el clásico poema *Australia*, de A. D. Hope (2009: XXXI), “a Australia lo llaman ‘país joven’, pero mienten”. Australia puede ser un país de

emigrantes relativamente joven, pero es un verdadero crisol de la cultura más antigua de la tierra en su continente más antiguo. Es precisamente esta tensión entre lo antiguo-primigenio y lo más reciente lo que han reflejado escritores australianos como Patrick White, Judith Wright, Les Murray o John Kinsella.

JOHN KINSELLA: UNA PRESENTACIÓN HÍDRICA

John Vincent Kinsella nació en Perth en 1963. Su padre, Ron, era un mecánico que más tarde fue el encargado de un rancho cerca de Geraldton. Su madre, Wendy, era profesora de secundaria, si bien antes estuvo enseñando piano para financiarse sus estudios universitarios. Kinsella creció entre la zona suburbana de Perth, en el rancho familiar Wheatlands, situado en el valle del río Avon, al noroeste de Perth y Geraldton, donde él cursó la enseñanza secundaria. Según parece –y así lo señalan algunas biografías (*Australian Poetry Library*)–, debido a sus aficiones literarias y a su dotación intelectual sufrió *bulling* cuando era pequeño. Este hecho, lejos de suponer un inconveniente, le hizo sumirse aún más en la lectura y en el mundo de los libros y de la escritura. Después de los estudios de secundaria, inició la carrera de Derecho en la Universidad de Australia Occidental, para pasar posteriormente a estudiar Historia durante un año, tras el cual deja definitivamente la universidad. Inició así un periodo en el que viajó por todo el mundo y mantuvo correspondencia con escritores de todos los ámbitos y lugares, especialmente en Sydney, en 1981, con los escritores Dorothy Hewett y Robert Adamson. En 1983, bajo el pseudónimo de John Heywood, publica su primera colección de poemas, *The Frozen Sea –El mar helado–*. En el 2006, publicaría *Fast, Loose*

Beginnings: A Memoir of Intoxications –Inicios rápidos y disolutos: una memoria de intoxicaciones–, obra que recordaría este periodo de juventud y en la que retrata su lucha contra el alcohol y las drogas.

En 1989, su madre le animó a que publicara su primera colección de poemas, *Night Parrots –Loros nocturnos*–, con su propio nombre y no bajo un pseudónimo, obra que publicaría con la editorial Fremantle Arts Centre Press, lo que sentaría las bases de una relación fructífera tanto para él como para la editorial. En la década de los noventa y con el inicio del segundo milenio, Kinsella demostraría ser un poeta prolífico y una figura fundamental dentro de la poesía australiana contemporánea, llegando a publicar más de 30 libros de poesía y también por ser una figura polifacética que ha desempeñado papeles diversos como editor y crítico. Desde 1990 y hasta el 2004 publicó la revista literaria *Salt –Sal–*, que más tarde aparecería con el nombre de *Salt Magazine –Revista Sal–*. Esta revista y otras obras se publicarían con las propias marcas editoriales que había producido Kinsella, Folio y Folio/Salt. Más tarde, en el 2000, junto a Chris Hailton-Emery, quien había estado en la editorial Cambridge University Press, fundó una editorial independiente especializada en poesía, Salt Publishing. En el plano académico podemos destacar que Kinsella ha sido miembro del cuerpo docente del Churchill College de la Univesidad de Cambridge. Ha sido también profesor en el Kenyon College de Ohio, en los Estados Unidos, y profesor adjunto en la Universidad Edith Cowan, de Australia Occidental. También, junto con su esposa, Tracy Ryan, ha sido coautor de un blog, *Mutually Said: Poets Vegan Anarchist Pacifist –Dicho de manera mutua: poetas veganos y*

anarcopacifistas–.

Kinsella es un poeta que ha demostrado una gran facilidad, tanto en la tradición de la poesía de tradición lírica, como en la poesía experimental. Encontramos, así, obras de carácter lírico, como *Peripheral Light –Luz periférica–*, que presentó en el 2003 el prestigioso crítico Harold Bloom (2004: xiii), y obras más experimentales e innovadoras, como es el caso de *Doppler Effect – Efecto Doppler–*, que se publicó en 2004. Desde un punto de vista temático, la poesía de Kinsella revela un vínculo profundo y una verdadera fascinación por el paisaje y la ecología de la tierra de Australia Occidental. Estas sensaciones cohabitan también con una verdadera preocupación por el impacto que suponen las culturas postcoloniales, y son estos temas los que aparecen en obras de gran escala, tales como *The Silo: A Pastoral Symphony* (1996) *–El silo: una sinfonía pastoril–*, que han sido denominadas como "antipastoriles". Kinsella ha recibido numerosos reconocimientos y premios, entre ellos el Western Australian Premier's Book Award (1993, 1998, 2003), el premio Dinny O'Hearn de poesía por su obra *The Hunt and Other Poems* (1998), el Adelaide Festival John Bray Award por *The Silo: A Pastoral Symphony* o el Prime Minister's Literary Award de poesía (2013) por su colección *Jam Tree Gully* (2012) junto a otras distinciones importantes.

Aparte del blog mencionado, donde participa con su esposa, el autor se ha descrito a sí mismo como un *vegan anarchist pacifist* –vegetariano anarquista y pacifista–. Su obra, su poesía, es fundamentalmente antipastoril e ilustra la violencia oculta de las escenas pastoriles o bucólicas de la naturaleza. Nicholas Jose (2009: 1365) recogía cómo Ann Vickery aludía a su gran poema,

The Vital Waters –Las aguas vitales–, dedicado a Chris Hamilton-Emery, Robin Holloway, Tim, Tracy, Stephen Rod, John, Adam, Drew y Jeremy, que no solo evoca toda una variedad de intereses y de referencias culturales en el amplio espectro de su poesía, sino que revela e ilustra una pertenencia rizomática, una identidad en forma de constelación difundida de forma tangencial a lo largo de todo el orbe. Sorprende que sea el agua, las aguas, reforzadas mediante el adjetivo "vital", lo que exprese su cosmovisión de lo que es la vida para él.

AGUAS DE KINSELLA

Señalaba Arthur E. McGuiness (1987: 186) que uno no necesita conocer la poesía de John Kinsella para reconocer su carácter fragmentario y sintético. Sus poemas parecen querer evitar al lector poco serio; son poemas que se leen como diarios; son fragmentos de la propia experiencia, como si el poeta quisiera mantener la privacidad de la misma más que compartirla. Los símbolos, entre ellos el agua, y los mitos también aparecen en la poesía, pero su tratamiento es antirromántico. Liu Pingping y Glen Phillips (2013: 1) recogían cómo Kinsella se alejaba de la idea de que el ser humano es más moral y más humano si está cerca de la naturaleza; por ejemplo, si está alejado de las nocivas influencias de la ciudad. De alguna manera, el antibucolismo de Kinsella actúa como un caballo de Troya que practica una poesía de crítica social y estética. Es como si se valiese del modo poético para denunciar un hecho o exponerlo como cuestionable. En otras palabras, se vale de lo pastoril, pero su política de actuación es iconoclasta, al menos, en lo que a mitos y símbolos se refiere.

Es precisamente este tratamiento antirromántico el que le hace alejarse del orden de la naturaleza, y es este escepticismo en el orden de la naturaleza exterior el que le lleva a buscar, a indagar, en el interior en busca de indicios de orden. Con todo, su honestidad poética le lleva a aceptar que el orden no es sino una ilusión, tanto en el presente como en el pasado.

Para muchos es un defensor de la naturaleza, a pesar de que él mismo haya manifestado en varias ocasiones que no es un escritor de la naturaleza, sino que se considera un escritor del medioambiente con un claro sentido ético y político que percibe cada poema o texto que escribe como un resistencia frente al daño al medioambiente (Boscawen, 2011). Para Kinsella la escritura sobre la naturaleza, tal y como se ha visionado durante mucho tiempo en la tradición occidental, implica una noción del yo, de lo egoísta sublime, una relación de dominio frente a la naturaleza. Este privilegio precisamente representa para él un problema, ya que ciñe nuestra visión a un antropomorfismo que ocluye una verdadera visión de la naturaleza; de ahí que su abandono, quizás, nos posibilite un mayor acercamiento.

Con el devenir de los tiempos, con el calentamiento global y con las crisis ecológicas que el hombre ha provocado en el planeta, John Kinsella ha pasado a tener una popularidad internacional gracias a los mensajes claros y directos que expresaba no solo en su poesía, sino también en su prosa y ensayística. En una de sus obras, *The Silo –El Silo–*, de la denominada *Pastoral Trilogy –Trilogía pastoril–*, compuesta por *The Silo* (1995), *The Hunt* (1998) –*La Caza*– y *The New Arcadia* (2005) –*La nueva Arcadia*–, el poeta intenta hacer una relectura del paisaje australiano. Para ello se

centra en las prácticas agrícolas de los primeros colonos, pero ahora desde una nueva perspectiva, atendiendo, por ejemplo, al impacto que tiene el ser humano sobre la fauna y la flora. La obra *El Silo* intenta poner en evidencia las prácticas agrícolas occidentales y cómo estas trajeron influencias negativas al medio natural australiano durante el periodo colonial y también en la actualidad. Para Kinsella, las plantas, los animales y la tierra son verdaderas víctimas de las modernas prácticas agrícolas.

La sal y el proceso devastador de la salinización son constantes en la obra de Kinsella. Según el propio autor (Liu Pingping, Liu y Glen Phillips 2013: 3), la sal es la imagen más prominente en su obra, es una imagen recurrente; baste recordar que publicó la revista literaria *Salt* –más tarde *Salt Magazine*– y que incluso el propio autor fundaría una editorial con el nombre de Folio/Salt.

El fenómeno de la salinización y de la deforestación inusitada aparece en poemas como *Why They Stripped the Last Trees from the Banks of the Creek –¿Por qué talaron los últimos árboles de los aledaños del arroyo?–.* En él, el poeta lleva al lector a valorar el grave daño ecológico que se causa en el ecosistema boscoso para proporcionar tierras a la agricultura, una práctica habitual en zonas agrícolas de Australia. Observémoslo en este fragmento:

…We cleared
those banks until the water
ran a stale sort of red.
Until salt crept into
the surrounding soaks.
Furious he was − the salt
left lines on the bath,
the soap wouldn’t lather.
…Limpiamos
aquellos aledaños hasta que el agua

llevaba un viciado color rojo.
Hasta que la sal empapó
el resto de las tierras.
Furioso él estaba –la sal
dejó sus marcas tras el baño,
el jabón no haría espuma.

El agua es también un elemento que aparece a través de la erosión que esta provoca. Así aparece en *Collecting Wood* –*Cogiendo madera*–, donde se sugiere que incluso el agua procedente de la lluvia se lleva el suelo fértil, que, finalmente, se torna salino, y que en realidad es el resultado directo de las malas prácticas agrícolas que surgieron motivadas por el hecho de haber cogido madera para cocinar y calentarse en invierno.

Igualmente denso e intenso es el poema *Map: Land Subjected to Inundation –Mapa: tierra sujeta a inundación*–. Observemos sus primeros versos:

So that's the salt, wonderland, wanderlust
Comeuppance, coo-ee refractor, TV static-inducer,
sullen receptor when crystal dampen
and melt, form a suggestion, this land
on the York map, Avon District, South-west Land division,
South-west Mineral Field, fed by stream intermittent.
Así que esa es la sal, tierra maravillosa, viaje para conocer el mundo
Justo castigo, reflector de elementos, inductor estático televisivo
Receptor sombrío cuando los cristales se humedecen y
derriten, forman una sugerencia, esta tierra
del mapa de York, del distrito de Avon, de la división suroccidental,
del campo de minerales suroccidental, alimentado por corriente intermitente.

Aquí podemos observar cómo hay una clara crítica a lo que él ha denominado "la aplicación fetiche de la tecnología", donde esta se presenta como una aliada de la cultura capitalista, que en realidad no persigue sino una colonización continua de la sociedad. La sal es

asimilada a la televisión, pero ella no es sino un engaño, desde el primer momento, un señuelo para el que utiliza los términos *wonderland* y *wanderlust*.

El juego del entreveramiento entre la tecnología y la naturaleza adquiere tintes de retroalimentación, un juego inextricable del que no es posible salir; tal es así que el final del poema sugiere el principio del mismo. Observemos, pues, esta última parte del poema *Mapa: tierra sujeta a inundación*:

These chips of white and apricot quartz
Littering the waste of the place now labelled as “land
Subjected
to inundation”, that call The Salt
This creek or system of creeks
came out of the homeplace, fed by any poisons applied
to enhance the crops, fuel the generator that pushed out
little over thirty volts,
creek system that fed and and feeds Pitt Brook
that feed that Mackie River that feeds the Avon, contributing
to the salinity of the valley, this salt mine, this source
vicariously “ours”
left behind, enriching
the nation’s coffers, comeuppance, a sullen receptor
where crystals dampen and melt.
Estos trozos de cuarzo color blanco y albaricoque
Que ensucian el desecho del lugar al que ahora llaman “tierra sujeta
a inundación, que llaman la sal
Este arroyo o conjunto de arroyos
salieron de casa y fueron alimentados con cualquier tipo de venenos
para incrementar las cosechas, para generar corriente que producía
poco más de treinta voltios,
conjunto de arroyos que alimentaban y alimentan al gran arroyo Pitt,
que alimenta al río Mackie, que a su vez alimenta al Avon, contribuyendo
a la salinidad del valle, esta sal mía, esta fuente
vicariamente “nuestra”
abandonada, enriqueciendo
las arcas de la nación, justo castigo, un receptor sombrío
donde los cristales se humedecen y derriten

La salinización y sus efectos también aparecerán en el poema *Pump/Drought –Bomba/Sequía–*, donde la pérdida de agua de lluvia acumulada en pantanos también produce los nocivos efectos de la salinización. Pero la sal no es solo elemento nocivo ligado al agua, también aparece como elemento de restitución. En el acto quinto de *The New Arcadia: Eglogues of Eden and its Loss –La nueva Arcadia: églogas del Edén y su pérdida–* apreciamos a un Kinsella centrado en la catástrofe agrícola que ocurre en el Wheatbelt –la franja de cereales–; se trata de la sal que destruye cosechas y pastos, que hace que el agua no sea potable y casi inservible para poder utilizarla para limpiar, que forma cristales en casas y graneros y lo corroe todo a su paso. A pesar de ello, el poeta la reconoce como *part of the place* (172) –parte del lugar–; es algo que no tiene alquimia o produce ataques sorpresa cuando aparece. Para el poeta, la sal es *inverted bogey-man, a kind of place-justice, settler culture having doomed itself; even their graves are marked with salt* (173) –un espíritu que vuelve, una especie de justicia del lugar, cultura de los colonos sentenciada a sí misma hasta el punto de que sus tumbas están marcadas con sal–. La esperanza tornará cuando esas tierras vuelvan a su ser nativo, a su ser autóctono, cuando los seres que la habitaron, los pájaros, los insectos, las plantas y especies vuelvan a ser los verdaderos heraldos de su suerte.

Para apreciar la auténtica dimensión, hay que saber que para el poeta su lugar está en el cinturón de cereales de Australia Occidental, el área que rodea a York, donde su familia cultivó tierras que también él visitó de niño y cultivó de joven. Son tierras del valle del río Avon, un distrito agrícola dedicado a la producción de trigo y

cebada y también a la cría de ganado, principalmente de ovejas. Estamos ante un paisaje seco, con una pluviometría baja, unos 300 milímetros de agua al año, y aun así un 75 por ciento de la zona ha sido transformada para crear zonas agrícolas. Esta acción humana hizo que se incrementaran los índices de salinidad en muchos arroyos y corrientes de agua y que apareciera la erosión. Su alteración tampoco sirvió finalmente para los propósitos agrícolas y acabó siendo improductiva. Es este sentido de posesión de la tierra el que el poeta considera como algo corrupto; Kinsella ve cómo el sentido de posesión de la tierra que tiene el hombre occidental es nocivo para el ecosistema, precisamente porque lo destruye. Kinsella conecta con una visión transtemporal de la tierra: es un deseo de lugar que trasciende la idea de orden importada por los colonos europeos. La tierra australiana, violada por los europeos y desposeída de sus elementos, tampoco pertenecerá a los descendientes de los europeos. Para Kinsella los verdaderos poseedores de esta tierra son los aborígenes, gente que vivía en un equilibrio espiritual y ecológico con el lugar.

Lo que le queda a John Kinsella, y este sentido es plenamente concomitante con la poesía de otra gran poeta australiano, Les Murray, es la comunicación a través del lugar, una comunión a través del poema; es entonces cuando el poema se convierte en una experiencia capaz de asir el verdadero Edén. El poema pasa entonces a adquirir su carácter heterotópico y a adentrarse en la fusión espacio-tiempo. Es el lugar donde el lector y el poeta confluyen; estamos ante un espacio psíquico liminar al que nos han llevado las imágenes y símbolos de su poesía.

No deja de ser curioso el hecho de que Kinsella sea considerado

como aborigen, y es chocante que también él aparezca en una página de internet bajo la denominación de “Australia y sus aborígenes”, pero las conexiones y paralelismos de Kinsella son claras en lo que respecta a la interpretación de la realidad. Michael R. Griffiths (2013: 18) analizaba en un capítulo la escritura biográfica de los aborígenes actuales y cómo los occidentales, influidos por la cultura griega, habían creado la distinción entre *bios*, una forma de vida individual y/o colectiva, pero socialmente condicionada y *zoē*, una forma de vida basada en el simple hecho de vivir. Para Griffiths, esta visión ordenada está deslegitimizada, precisamente lo que expresa Kinsella a través de su sentido antibucólico de la vida y la naturaleza. Para Griffiths la visión de los aborígenes es más integradora y es, al mismo tiempo, colectiva e individual, tiene sentido como vida a través de las conexiones de la comunidad, no distingue entre *bios* y *zoē* y reta ambos conceptos.

Es igualmente cierto que la poesía de Kinsella actúa como catalizador de sentimientos, a veces generando verdadera incomodidad en la moral occidental, pero tampoco hay que olvidar que la ética ecológica que orienta al poeta supone un nuevo y refrescante camino en nuestra apreciación del mundo natural. Para muchos podría suponer, incluso, lo que el filósofo Stephen M. Gardiner (2006) denominó *perfect moral storm* –una tormenta moral perfecta–.

Es sugerente ver que la propia contradicción creativa de Kinsella, su particular enfoque antipastoril o antibucólico en poesía, pudiera tener un eco o un paralelismo con la propia contradicción del sentido de Australia como una comunidad moderna. La tradición de Australia como lugar de convictos, su sentido como gran penal de la

metrópoli, sobre todo después de la independencia de los Estados Unidos, la presentaba como un lugar de redención donde los estigmas podían desaparecer y donde uno podía renovarse y reaparecer bajo el nuevo ser australiano, algo que no era mensurable con los valores de la metrópoli. Algo de esto también ocurre en la poesía de Kinsella: su visión antibucólica e integracionista de la naturaleza no se puede ponderar a través de los valores y de los cánones occidentales de la cultura de la metrópoli o de una cultura de sesgo occidental, sino que esta pertenece a un mundo antieuropeo que solo se normaliza en el espacio-tiempo de Australia. El acercamiento a su comprensión ha venido de la mano de poetas como Les Murray o John Kinsella; ellos han sido capaces de conectar con el cosmos aborigen, han demostrado tener instinto para vincularse con el aliento que siempre estuvo en la tierra australiana y que no solo son voces que viven, sino también voces vividas. Por ello Marthe Reed (2010: 79) señalaba que esta herencia cultural y este constituyente histórico forman parte integral de la aquiescencia de Kinsella en lo que a lugar se refiere. Nicholas Jose (2009: 8) mencionaba cómo uno los elementos persistentes y característicos de la literatura aborigen australiana era el nexo entre lo literario y lo político. Esta orientación está muy presente también en Kinsella. Gary Clark (2003: 13) recordaba que la visión ética y política del poeta, algo obvio en su crítica de la apropiación de la tierra durante la época colonial, se extendía también a la defensa de los derechos de los aborígenes, a la lucha frente a la degradación del medio ambiente y a la defensa de los derechos de los animales.

Junto a ello señalaba una interesante crítica anarquista frente a la

centralización económica. Hemos interpretado, pues, en ese *desideratum* de descentralización de Kinsella como un sentido de nivelación, que no es sino la traslación ecológica al sentido de lo social, que nos recuerda a la ecología social de Murray Bookchin e, incluso, a puentes tendidos entre el anarquismo del siglo XIX y la tradición ecológica.

George Steiner, en su obra *Lessons of the masters* (2003) –*Lecciones de los maestros*–, admitía que la modernidad no va contra lo anterior y que la cultura no es un proceso evolutivo, sino acumulativo. En esta misma coordenada encontramos que quizás uno de los problemas de nuestro tiempo es que en lugar de situarnos en un "logocentrismo", una especie de alma racional, deberíamos situarnos en un "topocentrismo", una centralidad del lugar, una actitud que nos llevara a comprender el lugar a través del individuo social. Por ello, es fundamental comprender el espacio, nuestro planeta; pero la tierra no solo ha sido espacio, ha sido un espacio compartido en el tiempo, donde muchas formas se han sedimentado a través de la memoria compartida. La tierra es un vehículo de comunicación, y –del mismo modo– la literatura australiana es una yuxtaposición de influencias anteriores y de rituales diarios que se comparten. Ellos crean ese estado del alma colectiva que concluye en un lugar, simbólico o real, pero que al que se rinde homenaje.

EPÍLOGO AUSTRAL

Australia es el continente habitado más seco de la tierra, es el que presenta menor caudal en sus ríos y revela la mayor carencia de agua del planeta y la menor superficie de humedales de todos los

continentes. Un tercio de Australia no produce ningún tipo de aguas excedentarias y la pluviometría y el caudal de sus cuencas es el que ostenta la mayor fluctuación del mundo.

La contaminación es un problema muy serio y la mayor parte de la contaminación marina se causa por actividades generadas en tierra firme: erosión de suelos agrícolas, uso de abusivo de fertilizantes, producción animal intensiva, vertidos de alcantarillados y contaminación industrial. En la actualidad, Australia tiene 65 Ramsar (una convención internacional que provee el marco de conservación de los humedales). Estos cubren una extensión de 7,5 millones de hectáreas y más de 850 de ellos son de una importancia trascendental. El medio marino australiano es sumamente rico y alberga más de 4.000 especies de peces, más de 500 especies de coral en los arrecifes del norte, mamíferos marinos y un sinnúmero de especies de aves marinas. Todo ello sin tener en cuenta que aproximadamente el 80 por ciento de las especies marinas del sur de Australia solo existen en estos lugares. Queremos reseñar estos datos para mostrar la importancia del agua y de su ligazón con la vida de/en Australia.

En una reunión informativa que celebraron las naciones indígenas de las cuencas de los ríos australianos Murray y Darling (MILDRIN) en octubre de 2010, estos afirmaban que “we (Aboriginal people) come from the land and we belong to the land” –“nosotros (la gente aborigen) venimos de la tierra y pertenecemos a la tierra”–. Para los aborígenes el agua es parte inextricable del paisaje y tiene una gran importancia social, cultural y económica; su valor es inconcebible. Para ellos es difícil ver el agua desde un punto de vista cuantitativo-capitalista, un enfoque que tiende a disgregar y a clasificar los

componentes del paisaje en diferentes compartimentos estancos, a la manera de silos. Aquí también recordamos a John Kinsella, que –no en vano– pone el título de *El Silo* a la primera obra de su *Trilogía pastoril*.

Se han dado pasos importantes, como la formación del *Indigenous Water Policy Group* (IWPG) –Grupo Indígena para las Políticas del Agua–, una iniciativa financiada por la Comisión Nacional del Agua, con la idea de defender los intereses de la comunidad aborigen tanto en el plano legal como dentro del mercado del agua. Estas acciones han llevado también a comprender y valorar mejor cómo el agua se ha usado por los aborígenes, su interrelación con la cadena hídrica y su vinculación con el medio ambiente, algo de lo que todavía el hombre occidental tiene mucho que aprender.

Nos disponemos a concluir, y para ello retornamos el diccionario Oxford en su versión online más reciente (2016), que identifica la palabra *billabong* como un término del inglés australiano, que en su acepción más actual la identifica como un ramal o meandro de un río que forma un remanso de agua estancada que en su día fluyó de un flujo de agua principal durante una inundación. La acepción es bastante precisa en el matiz mostrado, pero hoy en día la palabra *billabong* ha expandido sus significados; si consultamos un diccionario australiano de inglés urbano o de inglés de la calle, veremos que si alguien solo atribuye la palabra *billabong* a una marca de ropa, será considerado un verdadero ignorante en Australia. Lo normal es conocer sus acepciones como meandro muerto o como vado o lecho que solo tiene agua temporalmente durante la estación de lluvia. Para muchos jóvenes australianos es

una palabra eufónica. De hecho, en muchos diccionarios urbanos la considera una palabra agradable, incluso claramente étnica, relacionada con otras palabras aborígenes como *Oondang*, *bombora*, *dingo*, *bora*, *brolga*, *Kurrajong*, *bondi*, *Bonalbo* o *Woona*, pero también puede servir como término peyorativo en algunos contextos para designar a los australianos (como en frases del tipo "el hotel estaba lleno de *billabongs*" –australianos–).

La cultura y el sentir del agua es algo omnipresente en la cultura australiana, sobre todo en la cultura *ab origine*, la cultura desde el origen, la cultura aborigen. Poetas como Les Murray o como John Kinsella han sintonizado con los que les precedieron en el tiempo-espacio. Nuestro deseo es que este trabajo sobre John Kinsella nos haya acercado también la cultura y literatura australianas y nos haya hecho más conscientes, sobre todo a nosotros, los que nos autodenominamos occidentales, de la importancia del agua en Australia y en el mundo. Si nuestra sociedad no es plenamente consciente del cambio climático y de las consecuencias de la sequía en su sentido más amplio, al menos sabremos que siempre habrá un *billabong* lleno de agua y vida en algún lugar de nuestra existencia.

BIBLIOGRAFÍA

Bloom, H. (2004): "Introduction", en J. Kinsella y H. Bloom, *Peripheral Light: Selected and New Poems*, Norton, Nueva York.

Boscawen, R. (2011): "John Kinsella: On Nature Writing", *Picador*, 31.

Clark, G. (2003): "Rethinking Literary Ecology: Social Ecology, Anarchism and the Poetry of John Kinsella", *Antipodes*, vol. 17, 1.

Fuentes González, A. D.: "Integración sociolingüística de paisaje y paisanaje en *El barranco de los gitanos*, de Fernando Robles" (en prensa, *AnMal Electrónica*).

Gardiner, S. M. (2006): "A perfect moral storm: climate change, intergenerational ethics and the problem of moral corruption", *Environmental Values*, 15.

Griffiths, M. R. (2013): "Indigenous Life Writing: Rethinking Poetics and Practice", en B. Wheeler (ed.), *A Companion to Australian Aboriginal Literature*, Camden House, Nueva

York.
Jose, N. (ed.) (2009): *The Literature of Australia. An Anthology*, Norton, NuevaYork.
Keneally, T. (2009): “Foreword”, en N. Jose (ed.), *The Literature of Australia. An Anthology*, Norton, Nueva York.
Kinsella, J. (1998): *The Hunt: Poems by John Kinsella*, Fremantle Arts, Fremantle.
— (2005): *The New Arcadia*, FACP, Fremantle.
— (1995): *The Silo*, FACP, Fremantle.
McGuiness, A. E. (1987): “Fragments of Identity: Thomas Kinsella’s Modernist Imperative”, *Colby Library Quarterly*, vol. 23, 4.
Monkhouse, F. J. (1965): *A Dictionary of Geography*, Aldine Publishing Company, Chicago.
Murray, P. (2005): *Australia and the European Superpower*, Melbourne University Press, Carlton, Victoria.
Pingping, L. y Phillip, G. (2013): “Radical Pastoralism: John Kinsella’s Great Pastoral Trilogy”, *Landscapes: the Journal of the International Centre for Landscape and Language*, vol. 3, 1.
Redondo-Olmedilla, J.-C. (2016): “Les Murray: Sensing Poetry through Place”, en Shiv Govind Puri (ed.), *Australian Literature. Paradigms, Praxis and Theory*, Atlantic Publishers and Distributors, Nueva Delhi.
— (2006): “Mapping Australian Literature: The Refraction Principle”, en J. Sarandi. y B. Mishra (eds.), *Explorations in Australian Literature*, Sarup & Sons Publishers, Nueva Delhi.
Reed, M. (2010): “John Kinsella’s Anti-Pastoral: A Western Australian Poetics of Place”, *Antipodes*, junio.
Steiner, G. (2003): *Lessons of the Masters*, Harvard University Press, Cambridge.

SEGUNDA PARTE

EL MITO DEL AGUA. TRADICIÓN, REPRESENTACIÓN Y PRÁCTICAS SOCIALES

CAPÍTULO 8

Los viajes del agua de las ciudades andaluzas durante los siglos medievales y clásicos. Aspectos léxicos

INÉS Y PILAR CARRASCO CANTOS

Los textos de ordenanzas municipales de Andalucía redactados entre los siglos XIII y XVIII[34] , así como los estudios históricos sobre la organización ciudadana, nos sirven de soporte básico a partir del cual vamos a adentrarnos en las manifestaciones lingüísticas de lo que constituye el patrimonio hídrico de las ciudades, uno de los temas que viene ocupando un destacado papel en la investigación histórica y en torno al cual giran numerosos aspectos de la vida social y económica ciudadana, tales como son la regulación o el gobierno del agua tanto en las ciudades como en los campos y huertas de Andalucía (Castillo Martín, 2008; Granero Martín, 2003; Segura Graiño, 2003; Trillo, 2009; Val Valdivieso, 1998; 2002; 2003; 2006; 2010).

Las ordenanzas de las ciudades andaluzas recogen con distinta atención y detalle aspectos tan cruciales para la vida de sus

ciudadanos como son el abastecimiento del agua a las villas o los medios utilizados para conseguir el agua necesaria para el suministro de las ciudades en crecimiento, algo que ha permitido examinar los cambios producidos como consecuencia del aumento de la demanda, vinculada a los propios cambios demográficos, productivos y sociales de la ciudad. Estos documentos nos dan cuenta de los usos sociales del agua, sin excluir los privados, pues el Concejo era el propietario de las aguas de su jurisdicción y el responsable del abastecimiento a la población, del perfecto estado de las fuentes, del control de los aguadores y de otorgar licencias a los curtidores para poder hacer uso del agua en sus talleres y tenerías, así como de evitar que los agricultores acapararan las aguas para regar sus huertas al no respetar los turnos establecidos de acuerdo con unas normas locales que venían desde tiempos antiguos. En las poblaciones medievales y renacentistas, las rentas de las aguas pertenecían a los bienes de propios de cada lugar[35] y sus habitantes tuvieron que atenerse a una normativa más o menos amplia que regulaba todo lo perteneciente al uso de las aguas: oficios relacionados con la vigilancia, limpieza de las conducciones, horarios de los riegos, cuantías de las multas fijadas para los infractores de esa legislación, etc.

En general, hay cuatro grandes apartados acerca del uso y aprovechamiento del agua: 1) cuidado y preservación de los recursos hidrológicos; 2) estructuras del abastecimiento; 3) el uso del agua, y 4) la atención a la salubridad y a la higiene pública. En este estudio nos vamos a centrar en los dos primeros apartados para analizar los términos que pertenecen a esos ámbitos.

CUIDADO Y PRESERVACIÓN DE LOS RECURSOS

HIDROLÓGICOS

Para la conservación y buena administración de las aguas, los gobiernos de las ciudades disponían de un amplio número de cargos concejiles cuyas obligaciones se encuentran reguladas en sus respectivas ordenanzas municipales.

ALCALDE DE LAS AGUAS

Era el oficial encargado de vigilar y resolver los conflictos sobre el agua: “Yten que los alcaldes del agua tengan facultad de oyr e conocer e determinar todos los casos del dicho cargo concernientes” (Omál f. 110v). El cargo era ocupado siempre por un regidor, en un principio tenía carácter vitalicio y era de designación real, pero con los Reyes Católicos las alcaldías del agua pasaron a ser oficios de nombramiento municipal[36]. En las ordenanzas de Archidona, Monda, Granada y Málaga están ampliamente documentadas las funciones de este oficial[37]: “Otrosi, que *el alcalde del agua* tenga mucha quenta en el repartimiento del agua en tal manera que cada uno goze del agua que tiene de costumbre y no se la quite ni consienta quitar, so pena de pagarle al dueño el daño e interes y el dicho alcalde lleve los derechos acostumbrados por razon de su offiçio” (Oar § 61.4). “Alcalde dela agua pueda, según fueren los años, repartir las aguas para los riegos” (Omo § 47).

El alcalde del agua se encargaba de que se respetaran los turnos de riego: “Ningun ortelano la tome para regar hasta que el agua aya llegado a la ultima guerta” (Oar § 61.6); de la vigilancia de la monda de las acequias: “Ordenamos y mandamos que en los riegos que ay en las haças y otras partes en que ay açequias que pasan por partes conçejiles todos los herederos que se aprovechan de la dicha agua acudan a adereçar y limpiar las partes de las dichas açequias

conçejiles cada uno prorata de lo que le toca para que el agua vaya corriente y sin inpedimento y el alcalde del agua haga que los dichos a quien tocare lo limpien, y no lo haziendo incurran en pena de quatrocientos maravedis y que a su costa lo mande hazer el dicho alcalde" (Oar § 61.8); así como de la vigilancia de las canalizaciones: "Otrosi, ordenamos y mandamos que ninguna persona sea osado a sacar ni saque acequia de los rios ni aroyos [sic] ni fuentes del termino desta villa sin liçençia del Cabildo y alcalde de lagua, so pena de seiscientos maravedis, aplicados por mitad Duque y Conçejo, por el daño que resulta a los molinos, heredades y guertas" (Oar § 61.9).

En Granada, los *alcaldes del agua* fueron primeramente cinco y de designación real. Posteriormente, cuando pasaron a ser de nombramiento municipal[38], se redujeron a dos. También en Málaga son dos como máximo: "Primeramente hordenamos e mandamos, que aya en la dicha ciudad uno o dos alcaldes del agua diputados y nombrados por elección de la dicha ciudad" (Omál f. 110r).

ADMINISTRADOR DE LAS AGUAS

En la ciudad de Granada este oficial era el responsable, según sus ordenanzas, "de las aguas e acequias que vienen e entran en la ciudad y dentro en toda ella, assi delas aguas limpias que entran en las dichas casas y edificios publicos como de las salidas de las aguas suzias e de las madres por donde van" (Ogr f.277v). Bajo su jurisdicción quedaba la policía de las aguas y la conservación de sus cauces, lo que, a juicio de López Nevot (1994: 273), confirió a este cargo cierta autoridad sobre otros oficios concejiles. Podía designar a dos oficiales que le ayudaban en el cumplimiento de su cargo, "los quales visiten las acequias y cauchiles e otros edificios de aguas"

(Ogr f. 278r). Asimismo, tenía autoridad para nombrar a los *acequieros*, *algiberos* y *cañeros*: “Otrosi que el dicho administrador ponga y nombre los acequieros contenidos en estas ordenanças e assi mismo los cañeros e algiberos contenidos en estas dichas ordenanças e que pueda nombrar un moço aprendiz que ande con cada official cañero porque aprenda el officio dentro de la ciudad” (Ogr f. 272r).

Acequiero. El que rige el uso de las acequias o cuida de ellas (DHLE 1969-96). Documentado desde 1272 en un documento de Orihuela. En las Ordenanzas de Granada se dispone que haya acequieros tanto en las acequias del río Darro, en el campo (Ogr f. 266), como en cada una de las acequias de la ciudad: Axares, Romayla, Realejo y Mauror (Ogr ff. 267-269).

Aljibero. El que cuida de los algibes (DHLE 1936-1939 s.v.). La documentación aportada por las *Ordenanzas de los algiberos* de Granada (f. 269) regula las funciones que le competen: limpieza de las albercas, vigilancia de que no se inunden las calles “en tanto los algibes se hinchen” (f. 272) o de que el agua llegue por la acequia hasta la señal establecida: “Otrosi ordenamos que el dicho *algibero* o *algiberos* tengan cargo de ver e requerir la señal que estara puesta por el dicho administrador en la dicha acequia” (f. 272). El DHLE aporta la primera documentación en 1400: *Biblia*.

Cañero. El que hace caños o cañerías, el que las cuida de oficio (DHLE, 1933-1936 s.v.). La primera documentación de esta voz con este significado es del siglo XVI en las Ordenanzas de Granada (1552): “Otrosí ordenamos y mandamos que qualquiera persona que fuere osado en los repartimientos de las acequias que están dentro en la ciudad de tomar agua, o la quitar de como los *cañeros* que

dello tienen cargo la dexaren guiada quitando la de un cabo y echando la en otro incurra en pena de tres mill marauedis" (Ogr f. 274). Será fácil encontrar testimonios anteriores si tenemos en cuenta que la voz está documentada en México desde 1547, en un documento notarial en el que se explica el significado del término: "Las carretas que andan por ellas, y porque muchas veces el caño del agua que pasa por las dichas calles se quiebra y se va el agua por ellas, por no estar encañada, por no haber *cañero que sepa de arte de encañar el agua*" (CNDHE).

ESTRUCTURAS DEL ABASTECIMIENTO: MANADEROS, CONDUCCIONES Y DEPÓSITOS

Las competencias de las obras de infraestructuras hidráulicas residen en el Concejo, cuyos alarifes municipales se encargan del mantenimiento y de la ampliación de los viajes de agua existentes ante la necesidad de conseguir unas instalaciones que permitieran la distribución de las aguas naturales. Para cumplir con este propósito se siguen manteniendo las mismas técnicas utilizadas por los árabes.

MANADEROS: OJO DE AGUA, MANANTIAL Y MINA

Ojo (de agua). Manantial que surge en un llano. Esta acepción en español se aplica tanto a la palabra *ojo* (DEL s.v. 10) como al sintagma *ojo de agua*. Sin embargo, en sentido estricto, *ojo (de agua)* no siempre se ha usado como sinónimo total de *manantial,* sino que lo podemos encontrar para designar a "cada uno de los puntos de emergencia por donde el agua sale a la superficie" (DCECH s.v.). Tal es el caso de un ejemplo de la *General Estoria* con este sentido[39].

En la tradición lexicográfica se recoge la sinonimia parcial a partir del siglo XIX, cuando se le asigna a *ojo* el significado de "el manantial de corto caudal, que nace en un terreno algo llano" (RAE U 1803 s.v.). Así se continúa hasta principios del siglo XX como "manantial pequeño" (Toro y Gómez 1901 s.v.). La RAE, desde la edición décimocuarta de 1914, adoptó la acepción que se sigue manteniendo y que supone la total equivalencia entre *ojo* y *manantial*.

El significado de "manantial" para el término *ojo* es el resultado de un proceso de metaforización que se encuentra muy extendido entre las lenguas más diversas del mundo, por lo que parece que debe tener una explicación poligenética[40]. En nuestro corpus documental no se registra *ojo* con el significado que estamos estudiando salvo en el testimonio de las Ordenanzas de Archidona, en el que el término ha pasado a ser topónimo: "Los Berros, que es el camino de Buenavista a los *Ojos* y es el camino de Luçena, tiene veinte y quatro varas" (§ 65. 21). Gran parte de los datos suministrados por CORDE proceden de Hispanoamérica.

Manantial. Es palabra derivada del adjetivo *manante*, originariamente un participio activo del verbo *manar*. Al igual que su base derivativa, *manantial* también nace como un adjetivo aplicado a aquello que mana o brota: *aguas manantiales*. Este uso adjetival es escaso en la actualidad. Como sustantivo con el significado de "nacimiento de las aguas" aparece ya desde 1272, en *General Estoria* (DCECH s.v. *manar;* CNDHE). Las Ordenanzas de Archidona nos ofrecen un ejemplo de esta voz en relación con la prohibición de lavar en los lugares denominados *manantiales de las fuentes*: "Que ninguna persona lave paños ni otra cosa en los

manantiales de las fuentes, ni en los pinares de las fuentes de los caños viejos y nuevos ni en otros donde beven las cavalgaduras, ni en el nascimiento de la fuente de Antequera que es a la salida desta villa*"* (Oar § 17 1).

Mina. Este término da nombre a una técnica que designa tanto "el nacimiento u origen de las fuentes" (DLE s.v. 4) como el "conducto artificial subterráneo, que se encamina y alarga hacia la parte y a la distancia que se necessita, para los varios usos a que sirve, que el más común es para la conducción de las aguas" (RAE 1734 s.v.)[41]:

> Otros plantan por órdenes en la ribera salzes, álamos negros, y álamos, y los árboles que aman las aguas. Y esso tiene commodidad, pero tiene el vicio que dezíamos de las pértigas, porque algunas vezes, carcomiéndose las raýzes de las plantas muertas, manan agujeros y mina. (Loçano, Alberto, Architectura, 1582, p. 332, apud DICTER).
>
> Entra en esta Ciudad, por la parte del Oriente, un golpe de agua dulce, tan gruesso como un hombre, el qual viene más de quatro leguas por minas hondas, hechas debaxo de tierra a mano. (Medina 1548, apud RAE 1734 s.v.)
>
> Y quemáronse de aquella salida todos los cortijos y alquerías y lugares que estaban en el camino. Proveyóse Alhama para nueve meses y quedó bastecida de municiones y gente, y reparóse una mina de agua, de manera que no se les podía quitar (Zurita, 1579, apud corpus del NDHLE).

CONDUCCIONES

Este campo léxico está integrado por abundantes términos, de los cuales presentamos la siguiente selección:

Acequia. Zanja o canal por donde se conducen las aguas para regar y para otros fines. Del ár. hisp. *asságya,* y este del ár. clás. *sāqiyah* "irrigadora". Primera documentación: 1113 (DHLE 1969-1996 s.v.). En la reglamentación ciudadana se destaca la obligación de mondar o limpiar las acequias de las "guertas" y heredades (Omo § 45; Oar

§ 61 2) y la necesidad de obtener el previo permiso del alcalde de las aguas para poder “sacar acequia” de un río, arroyo, fuente, etc. (Oar § 61.9). Es abundante su uso en las Ordenanzas de Granada y en las de Málaga, junto con los términos *fuente* o *cauce*. Registramos la curiosa variante, obtenida por metátesis, *aceyca*, en las Ordenanzas de Canena (§ 93.3), aún con vitalidad en Córdoba: Jauja (Co 608, ALEA I, m. 82). Los datos de este mapa lingüístico confirman un mayor arraigo de este término en el oriente andaluz que en el occidente, de forma que en Huelva se desconoce (Garulo, 1983: 27-28).

Lumbrera. Abertura, tronera o caño que desde el techo de una habitación o desde la bóveda de una galería comunica con el exterior y proporciona luz o ventilación (DEL s.v.). Término empleado específicamente para denominar la abertura de las fuentes, acequias, etc., como puede apreciarse en el texto siguiente de las Ordenanzas de Granada: “Que qualquier persona que abriere el azequia […] o quitare la piedra de cualquier *lumbrera* que estuviere puesta en cualquier azequia o ramal, aya de pena tres mil maravedis” (f. 274v). En las Ordenanzas de Archidona (§ 34.11) esta voz se aplica al molino.

Albullón. Es una palabra de origen árabe con una amplia base semántica (DHLE 1960-1966 s.v.) relacionada con el árabe *ballaçah*, “tragadera”, y en cuya evolución fonética es necesario suponer una hibridación entre el ár. *al + *ballaç* y el sufijo romance —ón (Corriente 1999 s.v. *albelló*). Con la acepción de “desagüe, conducto de salida de las aguas”(DHLE 1960-1966 s.v. 3) se recoge en las ordenanzas de Sevilla de la época de Alfonso X:

Et quando contienda nasçe entre algunos sobre tales cosas, commo sobredichas son, o sobre cannos soterranos o sobre paredes fazer de nouo o que sean ya fechas, o sobre aliçazes o sobre estrennimento de calles, o sobre aguas que uayan sobre terra ayuso o yuso terra, o sobre *albullones*, o sobre aguas que caen de los teiados, o sobre passos o carreras de fuera la uilla, o sobre lauores falssas, o sobre otras cosas qualesquer semeiables a estas, estos lo an de judgar a seer prestos por yr ella cada que los demandaren (Osev. § 28).

Atanor. Cañería para conducir el agua y, por extensión, cañería, conducto o canal (DHLE 1936-1939 s.v.). Del hispanoárabe *attannur* < clásico *tannur* (Corriente 1999 s.v.). Se registra desde Nebrija, en 1495: "atanor de aguaducho" (CNDHE s.v.), y se documenta en las Ordenanzas de Sevilla de 1527 y en las Ordenanzas de Málaga (1611):

Que el no pueda tomar el agua de la fuente o fuentes que ouiere ni regar su guerta con ella, si no en la forma siguiente, que desde la fuente aya de hazer su caño atarxea cercada o con *atanores* hasta que salga al cabo de la guerta, por cabo el camino por lugar mas conueniente, demanera que desde la fuente y nacimiento della baya toda el agua hasta el dicho caño y atarxea (Omál f. 117r).

Este arabismo sigue vivo en el español y también en diferentes puntos de Andalucía. El ALEA lo registra precisamente en un punto de la provincia de Málaga para designar los "cangilones de la noria"[42]. Además de en España, su uso se documenta en varias zonas de América, particularmente en Argentina y Colombia (CNDHE s.v.).

Atarjea. Canal pequeño de mampostería, a nivel del suelo o sobre arcos, que sirve para conducir agua. Esta acepción es característica de Andalucía, Canarias y México (DEL s.v.). Su origen más probable es el andalusí *attajriyya* "acción de tejar" (Corriente 1999 s.v.).

Primera documentación: 1490, *Ordenanzas reales de Castilla*[43]*.* Son numerosas las variantes de esta voz: *atarxea*, *ataxea* y *atajea* en las Ordenanzas de Sevilla de 1527 (DHLE 1933-1936 s.v.); *atarxea* y *atarxia* en las Ordenanzas de Málaga:

y aya de tener y tenga los dichos caños, y atarxia adobados para que libremente la dicha agua venga al dicho lugar donde la ciudad a de hazer vn pilar para los ganados (Omál f. 117r)..

Otra de las variantes es *tarjea*, registrada en el habla viva de Baeza como “reguera principal” (Carrasco, 1981: 139).

Azacaya. La acepción más general de este arabismo, hoy anticuado, es la de “noria grande”. De ese significado nos dejan constancia las *Ordenanzas de Sevilla* de 1527 y *La segunda parte de la vida del Guzmán de Alfarache* de 1604 (CNDHE).

Con el significado de “ramal o conducto de aguas” (DEL s.v.), pertenece al ámbito de las hablas andaluzas y parece provenir del ár. *siqáya* “fuente pública” (Corriente 1999 s.v.). Dentro de Andalucía, esta palabra está especialmente vinculada al Reino de Granada, cuyas Ordenanzas (1552) nos aportan uno de sus principales testimonios: “Asi mismo tenga cargo el dicho acequiero en esta dicha acequia desde el aluerca hasta el dicho repartimiento de echar por cada ramal o *azacaya* o casas el agua continuamente que ouiere menester” (Ogr f. 272). Igualmente, las ordenanzas de Baeza (1524) refieren este término que, como apuntó Caro Baroja[44], nos permite suponer que en dicha ciudad habría un canal cerca de la llamada en ese texto *puerta del Azacaya*:

Yten, hordenamos e mandamos que todos los ortelanos desta çibdad sean obligados a hazer plaça con las ortalizas e frutas de sus huertas en las plaças publicas de la puerta e la *çacaya*[45] desta çibdad, no sean osados de las vender en sus casas syno en las plaças, como dicho es, so pena por la primera vez yncurra en pena de çinquenta marauedis e por la segunda doblado, las quales penas sean para la Justiçia e veedores que lo sentençiaren. (Obae f. 49r).

Cauce. Canal que se hace junto a los ríos para sangrarlos, y llevar por él el agua, o para regar las tierras que están en las cercanías, o para que muelan los molinos (RAE 1729 s.v. *caz*):

Otrosi, que el dicho alcalde del agua haga limpiar todas las açequias de guertas y heredades por donde se suele regar dentro de el mes de Henero de cada año y los corredores dellas y cauçes y haga que cada uno limpie y adereçe la parte que le tocare dexandola muy bien limpia sin çarças y corriente y sin inpedimento alguno (Oar § 61.2).

Otras variantes registradas en DITECA son las siguientes: *cauz* (Oar § 61.3); *cauz principal* (Omál f. 111); *caz de molino* (Ogr f. 278); *cauz de los molinos* (Oant 8r).

Hijuela. “Llaman los Labradores a unos desaguaderos o zanjas pequeñas, que hacen en las tierras que están situadas en las Vegas, sujetas a inundación, las quales sirven para desaguar la heredad, y se llaman assí porque ván a dar y llevan el agua a otras zanjas grandes a quien llaman Madre” (RAE, 1734 s.v.). El *Diccionario de Autoridades* remite a Sebastián de Covarrubias (1611) para este significado. En nuestro corpus, las Ordenanzas de Aljarafe (s. XVI) y las de Málaga (1611) recogen esta palabra con este uso:

Que ninguna persona sea osado de las impedir ni ocuparen todo ni en parte, ni impidan los cauçes, ni acequias, ni caminos, ni *hijuelas* por donde se sirven y riegan las dichas heredades e tierras (Omál f. 211).

Otrossí, que ninguna perssona sea ossado de atrabessar por viña ajena para entrar en la suya sin lizençia del dueño, salvo por su rreguera o *yjuela* por donde se suelen sacar sus cargas de ubas y sarmientos (Oalj § 8).

Maglaca. Es el término usado exclusivamente en la zona de Granada y documentado en sus Ordenanzas como único testimonio para denominar la "compuerta en una acequia"[46]:

Y si el rio viniere crecido ha de alçar la *maglaca* grande y atapar la del arco en la boca del acequia en la presa del rio (*Ordenanzas del acequiero de las acequias del rio Darro en el campo* f. 266).

Otrosi ordenamos y mandamos que quando el agua viniere turbia con alguna creciente que la quite del acequia de la cibdad en la *maglaca* que estara debaxo del molino (*Ordenanzas del acequiero del acequia de Romayla* f. 268v).

A juicio de Federico Corriente (1999 s.v.), se trata de un mudejarismo o de un morisquismo procedente del hispanoárabe *maǧlaqa*, "cierre", derivado de *ǧállaq*, "cerrar" (DCECH s.v.). En la tradición lexicográfica, el primer ejemplo de esta voz con el significado de "clausura" lo presenta Zerolo, en 1895, con la indicación de que ya es palabra anticuada. La RAE le da entrada a partir de su edición de 1914 (14ª ed.) hasta la de 1992 (21ª ed.), y en todas ellas se señala su carácter arcaizante y su marca dialectal granadina[47].

Madre. Acequia principal de la que parten o donde desaguan las hijuelas (DEL s.v. 10). Es un término de uso común en el ámbito agrícola y ampliamente documentado en los textos de ordenanzas:

Asi mismo mandamos que cada y cuando que se offreciere en alguna calle algun daño en algun ramal de agua limpia o suzia o en *madre* que se pueda remediar en

un rato del dia cubriéndolo con alguna losa (Ogr f. 280v).

que qualquier persona que tomare el agua para regar, cumplido el termino del agua que a de auer segund el repartimiento que los alcaldes ouieren fecho, la buelua a la *madre* principal, y la cierre, e atape por manera que no se pueda yr el agua por otra parte (Omál f. 111r).

[…] de apartar las aguas corrientes de sus arroyos y *madres* para ninguna cosa, sy no fuere con liçençia de la villa (Ocar 115v).

DEPÓSITOS: ALBERCA, ALJIBE, CAUCHIL, MAAVEZ Y PILAR

Alberca. Depósito de agua. Del ár. *bírka* “estanque” (DCECH s.v.). La primera documentación se encuentra en 1253: *Libro de los engaños.* La voz *alberca* es de uso general en los textos de ordenanzas de Carmona, Granada y Málaga. La voz presenta variación morfológica en forma diminutiva, *alberquilla*, (Ocar 13r) y aumentativa, *albercón* (Omál f.117r).

Aljibe. Cisterna. Del ár. *ğubb*, “pozo”, “cisterna” (DCECH s.v.). La primera documentación es de principios del siglo XIII (1202). En nuestro corpus, las Ordenanzas de Granada son las únicas que lo registran: “Por que la dicha agua es e pertenesce para los *algibes* e casas y huertas del dicho albayzin” (Ogr f. 271). Según las estadísticas del CNDHLE esta palabra alcanza su máxima presencia en el periodo 1901-2005.

Cauchil. Hoyo pequeño hecho en la tierra donde se juntan varios encañados de agua, y desde él toma cada vecino la que necesita para el servicio de su casa. Regularmente están en las calles cubiertos con una losa (RAE, 1729 s.v.). Desde el principio y sin variación, la Academia adscribió esta palabra al área de Granada, donde sigue viva con el significado de “arqueta” (casilla o depósito) (DLE s.v.). Su origen se ha explicado como resultado mozárabe de un derivado de *cauce* < lat. *calix* “tubería” (DCECH s.v.).

Muy importantes son los ejemplos de las Ordenanzas de Granada de 1552 por constituir el primer testimonio de esta palabra:

Assi mismo tenga cargo el dicho acequiero en esta dicha acequia desde el aluerca hasta el dicho repartimiento, de echar por cada ramal o açacaya o casas el agua continuamente que ouiere menester e quando algun caño o ramal se saliere por la calle abra qualquier lumbrera del acequia o *cauchil* de do saliere equite el agua toda o la parte que fuere menester de la acequia ò del *cauchil* por manera quel agua no vaya por la calle (Ogr f. 277).

Más tardía es la documentación del corpus NDHE correspondiente a un tratado de ingeniería de 1598 de Cristóbal de Rojas, célebre arquitecto andaluz nacido en Baeza. En ese texto se aprecian las diferencias entre los términos *arca del agua* y *cauchil*:

[…] y sabido esto, se repartirá en el camino en cada 500 passos una arca, o descanso donde se recoja el agua, dando de una arca a otra la corriente repartida, respeto de toda la corriente principal. Y, assí mesmo, de una arca a otra se harán *cauchiles*, que se entiende un barreñón o librillo que haga de dos arrobas de agua, y avrá de distancia de un *cauchil* a otro 100 passos, los quales sirven para hallar la quiebra que huviere en algún tiempo en la cañería, porque en hallando falta de agua en un arca y en la de más adelante, hazia el nacimiento, estando cabal, se entiende estar la quiebra en aquel tramo de entre aquellas dos arcas, y luego por los *cauchiles* verán dónde está la quiebra, y desta suerte se hallará sin desembolver la fábrica (Cristóbal de Rojas (1598), *Teórica y práctica de fortificación, conforme las medidas y defensas destos tiempos*, f. 85r).

Maavez. Se trata, a juicio de Corriente (1999 s.v.), de un derivado del andalusí *mahbaš*, “cisterna, depósito”. Esta palabra se usa exclusivamente en las Ordenanzas de Granada con el significado de “estanque, cisterna” que le asignó Eguílaz:

Otrosi ordenamos y mandamos que qualquier persona que hiziere o mandare hazer algun daño en las acequias o cauchiles o *maavezes* quebrando las piedras

y puertas o barrones o candados o otra cosa con que estouieren cubiertos o atapados aya de pena tres mill marauedis (Ogr f. 275).

En la tradición lexicográfica, únicamente Zerolo (1895) lematiza este arabismo estudiado por Eguílaz (NTLLE s.v.).

Pilar. Pilón (receptáculo de piedra en las fuentes) (DLE s.v. *pilar*3). De uso muy frecuente en todos los textos del corpus DITECA: Baeza, Carmona, Lepe, Córdoba, Monda, Málaga, Granada, etc.: “Porque tengan cargo de tener linpias las fuentes desta çibdad e *pilares* dellas e que los tales aguadores dexen el vn canno” (Obae f. 56r).

CONCLUSIONES

A lo largo de este trabajo nos hemos adentrado en la reglamentación del uso del agua de las ciudades andaluzas a través del léxico específico recogido en el ámbito del cuidado y preservación de los recursos hidrológicos y en el de las estructuras del abastecimiento.

El conjunto de términos analizados correspondientes a la esfera de las conducciones para el riego y los edificios para el abastecimiento urbano y rural, así como de los manaderos, descienden en su mayor parte del mundo árabe y están muy localizados en el Reino de Granada, en cuyo territorio la convivencia entre las dos culturas fue más duradera. Algunos de ellos están ya en desuso, principalmente, los que designan los oficios municipales: *acequiero, aljibero*, junto con el romancismo *cañero*.

El campo léxico de las conducciones o alcantarillas, “viajes”, “minas”, está integrado por numerosos arabismos, algunos de los cuales siguen ocupando amplias áreas de Andalucía: *acequia,*

atanor, atarjea; otros han quedado restringidos al Reino de Granada: *azacaya*, *maglaca*.

Las voces de origen latino se circunscriben sobre todo en la esfera de los *manaderos*: *manantial*, su sinónimo *ojos de agua* y *mina*, de procedencia francesa; también *cañero, pilar, lumbrera, cauce*, entre las conducciones.

El influjo mozárabe queda manifiesto en *cauchil* y su adscripción al área granadina.

Las Ordenanzas de Granada son un testimonio fundamental y, a veces, único, para el conocimiento de los edificios del agua: son exclusivas de este texto las voces *maavez* y *maglaca*. Otras veces, aportan la primera documentación, como sucede con *cauchil*, o representan uno de los principales testimonios, como ocurre con *aljibe y azacaya*.

Dentro de la diferenciación diatópica andaluza podemos señalar arabismos más localizados en el occidente, como *atanor* o *albullón*, frente a *acequia*, *maglaca, azacaya*, más propios del oriente.

En el plano significativo hemos comprobado la progresiva fusión semántica entre *ojo de agua* y *manantial*, desde el primer significado de *ojo* como “el manantial de corto caudal, que nace en un terreno algo llano” hasta la total sinonimia con la acepción de “‘manantial que surge en un llano”, como resultado de un proceso de metaforización que se encuentra muy extendido entre las lenguas más diversas del mundo. Otros usos metafóricos de base biológica han dado lugar a los significados específicos que encontramos en términos como *madre* e *hijuela*.

BIBLIOGRAFÍA

ESTUDIOS

Alvar, M.; Llorente, A. y Salvador, G. (1961-1974): *Atlas lingüístico y etnográfico de Andalucía*, Universidad de Granada, Granada (ALEA).
Carrasco Cantos, P. (1981): *Contribución al estudio del habla rural de Baeza (Jaén),* Instituto de Estudios Giennenses, Jaén.
Carrasco Cantos, P. y Carrasco Cantos, I. (dir.): *Diccionario de textos concejiles de Andalucía* (DITECA) [en línea].
Castillo Martín, A. (coord.) (2008): *Manantiales de Andalucía*, Junta de Andalucía, Sevilla.
Córdoba de la Llave, R. (2008), "Fuentes de Andalucía", en A. Castillo Martín (coord.), *Manantiales de Andalucía*, Junta de Andalucía, Sevilla, pp. 343-359.
Corominas, J. y Pascual, J. A. (1980-1991): *Diccionario Crítico Etimológico Castellano e Hispánico,* Gredos, Madrid, I-VI (DCECH).
Corriente, F. (1999): *Diccionario de Arabismos y voces afines en Iberorromanc*e, Gredos, Madrid.
Coseriu, E. (1977): "¿Arabismos o Romanismos?, en *Estudios de Lingüística Románica*, Gredos, Madrid.
Del Val Valdivieso, M. I. (coord.) (1998). *El agua en las ciudades castellanas durante la Edad Media. Fuentes para su estudio*, Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Científico, Valladolid.
— (coord.) (2002): *Usos sociales del agua en las ciudades hispánicas de la Edad Media*. Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Científico, Valladolid.
— (2003): *Agua y poder en la Castilla Bajomedieval. El papel del agua en el ejercicio del poder concejil a fines de la Edad Media*, Junta de Castilla y León.
— (coord.) (2006): *Vivir del agua en las ciudades medievales*. Universidad de Valladolid, Valladolid.
— (2010): "Usos del agua en las ciudades castellanas del siglo XV", *Cuadernos del CEMyR*, 18, 145-166.
Dozy, R. y Engelmann. W. H. (1982 [1869]): *Glossaire des mots espagnols et portugais dérivés de l'arabe*, Oriental Press, Ámsterdam.
García Salinero, F. (1968): *Léxico de los alarifes de los Siglos de Oro,* Real Academia Española, Madrid.
Garulo Muñoz, T. (1983): *Los arabismos en el léxico andaluz,* Instituto Hispano Árabe de Cultura, Madrid.
Granero Martín, F. (2003), *Agua. Territorio. Arquitectura y Paisaje,* Universidad de Sevilla, Sevilla.
Guinot Rodríguez, E. (2007): "El gobierno del agua en las huertas medievales mediterráneas", en G. Del Ser Quijano e I. Martín Viso (eds.), *Espacios de poder y formas sociales en la Edad Media*. *Estudios dedicados a Ángel Barrios García,* Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, pp. 99-118.
Instituto de Investigación Rafael Lapesa de la Real Academia Española (2013): *Corpus del Nuevo diccionario histórico (CDH)*. Disponible en http://web.frl.es/CNDHE .
Jiménez Alcázar, J. F. (1996): *Agua y poder en Lorca durante la Baja Edad Media*, Universidad de Murcia, Murcia.
López Nevot, A. (1994): *La organización institucional del municipio de Granada durante el siglo XVI*, Universidad de Granada, Granada.
Maillo Salgado, F. (1983/1998): *Los arabismos del castellano en la Baja Edad Media,* Ediciones de la Universidad de Salamanca, Salamanca.

Mancho Duque, M. J. (dir.): *Diccionario de la Ciencia y de la Técnica del Renacimiento* (DICTER) [en línea].
Real Academia Española (2014): *Diccionario de la lengua española*, 23ª edición (DEL) [en línea].
— (2001): *Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española* (NTLLE) [en línea].
— *Corpus diacrónico del español.* (CORDE) [en línea].
— *Diccionario histórico de la lengua española* (1933-1936). DHLE [en línea].
Real Academia Española: *Diccionario histórico de la lengua española* (1960-1996) DHLE [en línea].
Segura Graiño, C. (ed.) (2003): *Agua y sistemas hidráulicos en la Edad Media Hispana*, Asociación Cultural Al-Mudayna, Madrid.
Trillo, C. (2009): *El agua en Al-Andalus,* Sarrià, Málaga.
CORPUS DOCUMENTAL
Alijo Hidalgo, F.(1979): *Ordenanzas de Antequera 1531*, Universidad de Málaga, Málaga (Oant).
Argente del Castillo Ocaña, C. y Rodríguez Molina, J. (1983): *Las Ordenanzas de Baeza. Reglamentación de la vida de una ciudad en la Edad Media,* Jaén (Obae).
Barrero Fernández, M (1982): "Ordenanzas de Aljarafe (s. XVI)", *Historia, Instituciones y Documentos*, 9, pp. 425-451 (Oalj).
Carmona Ruiz, M. A. (1996): *Ordenanzas municipales de la villa de Cantillana (1550),* Ayuntamiento de Cantillana, Sevilla (Ocant).
Espejo, J. L. y Morales, E. (1998): *Ordenanzas de Archidona (1598)*, Universidad de Málaga, Málaga (Oar).
González Arce, J. D. (1989): "Cuardernos de ordenanzas y otros documentos sevillanos del reinado de Alfonso X", *Historia ID*, 16, pp. 106-118 (Osev).
González Gómez, A. (1982): *Ordenanzas de Lepe*, Huelva (Olep).
González Jiménez, M. (1972): *Ordenanzas del concejo de Carmona*, Sevilla (Ocarm).
Ordenanzas de Granada (1552): *Ordenanzas que los muy ilustres y magníficos señores de Granada mandaron guardar para la buena governación de su república*, Archivo municipal de Granada [Reimp. Ayuntamiento de Granada, 2000] (Ogr).
Ordenanzas de Málaga (1611): *Ordenanzas de la muy noble y muy leal ciudad de Málaga*. [Reimpresión, Ayuntamiento de Málaga y Academia de Bellas Artes de San Telmo, Málaga, 1996] (Omál).
Ordenanzas de Monda (1574): "Ordenanzas de la villa de Monda 1574", en *La villa de Monda en el siglo XVI*, G. A. Ediciones, Coín (Málaga), 1998 (Omo).
Pardo Rodriguez, M. L. (1984): "Ordenanzas municipales de Canena (Jaen)" en 1544", *Anales de la Universidad de Cádiz*, 1, pp. 79-104 (Ocan).

CAPÍTULO 9

El agua moralizadora de las fábulas-ecos y transformaciones medievales del tema mitológico del espejo de Narciso

ANA PAIVA MORAIS

NARCISO MEDIEVAL. DE LA ESCRITURA DEL MITO AL IMAGINARIO DINÁMICO DEL AGUA

Obsérvese, inicialmente, que en la fábula medieval la presencia del mito no es inmediata ni frecuente. A pesar de eso, uno de los conceptos de fábula que más interesa considerar en el campo de los estudios medievales se desarrolló en torno a la discusión acerca del estatuto ficcional de las narrativas mitológicas en la obra de Macrobio *Commentarii in Somnium Scipionis*, donde se expone una reflexión sobre las diversas categorías del mito en la literatura, obra en la cual se hace una distinción entre narración ficcional (*narratio fabulosa*), que se refiere al argumento que se apoya en una base verídica, pero presentada por medio de un dispositivo de imaginación, y ficción (*fabula*), cuyo argumento se desenvuelve a

partir de una base no verídica y recorriendo procesos imaginativos (Macrobio, 2001: I, 2, 9). Con esta distinción pretende el autor validar las narrativas ficcionales situándolas en el campo filosófico, en un contexto en que se desenvolvían las exigencias del género del comentario, fuertemente apoyado en una base textual ficcional. Las líneas hermenéuticas de su discusión tienen por objetivo, principalmente, considerar las narrativas ficcionales que se dirigen a las facultades de intelección del público y que, por esa vía, son susceptibles de conducir a una percepción de la verdad en el plano moral, y rechazan, por otro lado, las ficciones del mero entretenimiento. Es en esta brecha del entendimiento, considerado como una actividad ética, que se incluyen, según Macrobio, tanto el mito como el sueño, representados uno por el mito de Er, narrado en la *República* de Platón, y otro por el sueño de Escipión, narrado en el *Commentarii* (Cardigni, 2015: 121-124)[48].

Es fundamental que nos fijemos en esta recuperación del mito tanto por las consecuencias llevadas hacia el desarrollo del estatuto de la narrativa ficcional en la Edad Media como en lo relativo a la apropiación del fondo narrativo mitológico en las realizaciones textuales, particularmente a partir del siglo XII. Así, al margen de las grandes discusiones filosóficas acerca de la importancia de la mitografía en el seno de la cultura del comentario, en gran parte deudoras del pensamiento macrobiano, asunto al cual se dedicarán con gran esmero especialistas como Edouard Jeauneau (1973), Peter Dronke (1985) o Alaistar Minnis y A. B. Scott (1988), entre otros, se desarrolló una práctica de escrita del mito en los textos poéticos medievales que sería importante analizar aquí.

Nos interesaremos, específicamente, por los textos que se

centraron en temáticas relacionadas con el agua y, entre estos, por los que contribuyeron a construir el tópico de las aguas especulares, modelando el agua la acción del mirar al mismo tiempo que atribuyeron a la visión el poder del sujeto de analizarse a sí mismo en acción, y de esta manera, comprometido con la vida de sus emociones. Nos centraremos, pues, en la primera parte de nuestro estudio, en un conjunto de narrativas basadas en el mito de Narciso, de manera que podamos observar las formas de elaboración del tema del agua en una dinámica narrativa que elabora el enfrentamiento del sujeto con su propia imagen, con el agua como objeto iniciador de esa imagen. Más que reiterar la idea, tradicionalmente transmitida por la crítica, de que las primeras narrativas medievales de Narciso constituyen un espacio privilegiado del reconocimiento del sujeto como imagen, es decir, la manifestación a través de una imagen fijada de la alienación inherente al propio estatuto del sujeto (Zumthor, 1975: 165-168), consideraremos que es en la dinámica del agua donde radica ese proceso, y que es, en consecuencia, en las condiciones proporcionadas por el elemento líquido que debemos atentar. Estaremos, entonces, en mejores condiciones de comprender la construcción de los procesos de autorreflexión que conducirán a la desvalorización de la imagen tal y como la podemos observar en las fábulas esópicas, asunto este que nos ocupará en la segunda parte de nuestro estudio.

El interés marcado que se consagra a lo largo del siglo XII por el tema mítico de Narciso está, naturalmente, asociado a la creciente circulación que vive en este momento el corpus ovidiano en el plano filosófico, que culminó con la redacción del *Ovide moralisé* en el

primer cuarto del siglo XIV[49]. Por otro lado, los medios escolares constituyeron un campo propicio para la circulación de textos del corpus ovidiano, en particular de las *Metamorfosis*, que, sirviendo de repertorio de ejemplos y de base narrativa a la práctica de la moralización (Strubel, 2012: 55), han sido desde tiempos muy tempranos objeto de incorporaciones significativas y de ámbito diversificado en el corpus narrativo medieval. Así, L. Vinge (1967: 55) se refiere a este siglo como una *aetas ovidiana*, y, efectivamente, se encontraron referencias a la narrativa de Narciso en textos tan diversos como el *Cligès*, el *Roman de Troie*, el *Roman d'Alexandre,* el *Florimont* o el *Galeran de Bretagne*, otras más tardías en *Le Roman du Comte de Poitiers* y *Flamenca*[50], y, como señala Armand Strubel, hay que considerar la relación que se establece entre la popularidad de esta narrativa y el desarrollo del imaginario cortés a través de la figura del *bel orgueilleux*.

El *lai de Narcisse* (c. 1165-1175) pone, en consecuencia, en escena diversos elementos de la poética cortés, pero los sitúa, desde el inicio, en un fondo textual de alusiones filosóficas (Thiry-Stassin y Tyssens, 1976: 79-117). La acción se localiza en Tebas, y es el sabio Tiresias quien profetiza el destino fatal que acecha a Narciso en caso de que este, por casualidad, llegue a ver su propia imagen. El tema de la mirada mortífera es introducido inmediatamente y amenaza la suerte del joven Narciso, al que la Naturaleza, obrera diligente, había, por otro lado, dotado de una belleza sin igual. La introducción de *topos* de la *natura artifex*, que tiene simultáneamente una expresión alegórica en autores como Bernardo Silvestre o Alain de Lille, a raíz de las formulaciones precoces de Macrobio o de Calcidio, tiene aquí como efecto la

construcción de una lógica narrativa que sitúa la figura de Narciso en el contexto de la creación divina, es decir, de la transposición de las cosas divinas para la materia humana. Narciso, de esta manera, pasa a formar parte del misterio que la materialidad de las cosas que el mundo puso frente al hombre medieval, y constituye una de las grandes paradojas de la creación, marcada por un origen divino invisible y misteriosamente mediada por la acción de la naturaleza que, por fin, tiene su expresión más imperfecta en la acción de la naturaleza humana.

Antes de continuar nos detendremos brevemente en esta problemática. Para Alain de Lille, la naturaleza tiene un fondo "por naturaleza", en la medida en que produce aquello que no controla. De hecho, en el *Anticlaudianus*, Alain se refiere a una naturaleza dividida (Alain de Lille, 2013: 439). El "nuevo hombre" de Alain revela una construcción difícil y expone las interrogaciones que el siglo XII formuló acerca del individuo en sus dimensiones cósmica y física, espiritual y social. Alain muestra la dificultad de colmar la división del individuo y de llegar a la unión, de rehacer la unidad cósmica, pero, principalmente, acerca estas cuestiones para la discusión en el seno del pensamiento alegórico (Alain de Lille, 2013: 243-245). Uno de los problemas a debatir es precisamente el de la naturaleza mutable de los humanos, que responde al problema de la naturaleza variable de los dioses en la mitología antigua, como demostrará de exhaustivamente en las *Metamorfosis* Ovidio, poeta destinado a tan grande fortuna en una época en la que se ejercía con fuerza la fascinación por el problema de la variación y de la mutación (*mutatio*). Como los críticos medievales de Ovidio demostraron, la *mutatio* se refería no solo a los cambios externos

del cuerpo, sino también a cambios internos del alma, y, efectivamente, lo que observamos en Alain de Lille y en los comentarios coevos de Ovidio es que se llevó a cabo un cambio de la naturaleza hacia la naturaleza humana, donde recaerá el problema de la creación (Demats, 1973: 157-160).

En la narrativa de Narciso, tal como ella se presenta en el texto que trabajamos, se manifiesta sutilmente esta cuestión, que tendrá consecuencias relevantes en la continuación de su trama y, en particular, en la función desempeñada por el elemento del agua. Llegado a la edad de 15 años, Narciso realizará la profecía precisamente por un fallo de interpretación de la imagen que ve en las aguas de la fuente. Al mirar el agua de la fuente, ve la "sombra" que está al otro lado, simétricamente, y que le devuelve la mirada, y juzga que se trata del hada de las aguas (*fee de la mer*). Esta parte termina con una sentencia proverbial, "*mout esploite Amors en poi d'aure*", indicando que el Amor es un motor de alteración y de cambio, y absorbiendo la naturaleza inestable del elemento líquido. A los temas tradicionales de la narrativa de Narciso, la imagen reflejada y la simetría que impide al joven reconocer la imagen como un simulacro, se suma aquí la idea de que la imagen reflejada en el agua de la fuente debe tener una consistencia material, aunque ella se sitúe en el campo de lo imaginario. La imagen se vuelve, por lo tanto, en la imaginación de Narciso, una divinidad de las aguas. Así, el tópico del agua que miente –"no sabe lo que ve, el agua le miente:/es a sí mismo a quien admira sin darse cuenta" (v. 671-672)[51]– no se limita a exprimir una ilusión, pero exprime esa ilusión como una ausencia de substancia, en la medida en que Narciso, porque no entiende lo que ve, no consigue nombrar a ese "otro",

sino que únicamente supone que se trata de una divinidad acuática, a la que le pide que salga de las aguas y que se muestre “al natural”. Así, la imposibilidad de poner nombre a la imagen reflejada en el agua de la fuente es una consecuencia de la dificultad de entender la naturaleza ontológica del reflejo, a la que Narciso procura atribuir una substancia material, porque sin densidad material no hay objeto ni puede haber verdaderamente deseo. La ausencia del nombre apunta a esa falta de objetivación, pero lo que importa aquí es que nos quedemos con que el objeto que falta se manifiesta en el universo de las divinidades acuáticas, como si la proyección en el mundo mitológico y la propia vacilación entre ninfa, diosa o hada viniese a remarcar la imposibilidad de la realización amorosa de Narciso que la presencia de las aguas ya tenía evidenciado.

Si la prisión de Narciso en el sujeto es la expresión de su bloqueo que característicamente ha sido apuntada por la crítica, con la utilización conocida por parte del psicoanálisis (Kristeva, 1983: 131-153), los textos medievales tienen la particularidad de llamar la atención del lector sobre los modos en que se forma la imagen en contacto con el elemento líquido, poniendo la tónica en la dinámica del imaginario más de que en una ontología del sujeto. El *lai de Narcisse* lo hace apuntando a la naturaleza de la imagen avistada por el joven al aproximarse a la fuente. En el *Roman de la Rose*, por otro lado, es la formación de la imagen que sobresale (Strubel, 1992: 124-128).

La transparencia del agua de la fuente permite ver nítidamente lo que se encuentra en su interior, y el agua límpida corresponde, por alegoría, a la verdad de aquello que el narrador cuenta. Veremos, no

obstante, que no se trata de un agua de clarividencia, sino del espejo peligroso (*miroir perilleux*) donde Narciso observó su rostro, lo que afectará a toda la hermenéutica de la imagen de la fuente. El texto es realmente minucioso en la descripción del proceso de reflexión de las imágenes. La transparencia de las aguas deja entrever las piedras que están al fondo, donde se aprecian algunos cristales que reflejan, sin omitir nada, lo que se encuentra en el jardín de la rosa. El observador que fija su mirada en estos cristales, sea cual sea su localización, consigue ver, sin excluir nada, lo que hay en una mitad del jardín, y al girarse consigue abarcar lo que está en la otra mitad sin que quede nada fuera de su visión (v. 1520-1568). Es decir, el espejo de los cristales se vuelve tan evidente como el que está oculto, pero en un proceso de visión del mundo que implica la construcción de una totalidad inapreciable en una única imagen.

Aquí, el agua de la fuente es absolutamente transparente, y cuanto más se fija la mirada mejor se ve aquello que está en su exterior, es decir, el mundo en su verdad completa y absoluta, como nos cuenta el narrador. Con todo, esta verdad no se opone a la ilusión que trae el espejo de las aguas de la fuente –"este espejo me desilusionó" (v. 1606)[52], confirma Narciso– pues el infortunado joven acaba por ver su propia verdad, es decir, el orgullo que le impide salir de sí mismo y amar al otro. En el contexto general de la obra, la amenaza del agua consiste en proporcionar al narrador la percepción luminosa de las rosas del jardín y, en particular, de la más bella de todas, que lo llevará a la experiencia avasalladora del amor.

Como indica Armand Strubel (2012: 57), el fondo del agua toma

aquí el lugar de la superficie con la aparición de los cristales, que se convierten en el nuevo espejo reflector. Incitada por esta nueva visión, que permite obtener una percepción del mundo circundante, la ilusión mortal se vuelve una maravilla que, como vimos, participa en la propia esencia fantasmal de la imagen. Paralelamente, la propia visión se encuentra expuesta a una dinámica que sobrepasa la mera dimensión del sujeto. La fuente de Narciso es, más allá de eso, un reflejo del mundo, aunque ella lo refleje pasivamente, desencadenando, por otro lado, la vertiente activa del amor. La imagen de sí mismo es, por lo tanto, un desdoblamiento dinámico del reflejo del mundo, como muestra la visión total del jardín de la rosa, que desencadenará el itinerario amoroso del amante. En el *Roman de la Rose* la fuente de Narciso no se ciñe a una reescrita de la narrativa mitológica, pero tiene un valor funcional señalado en la economía de la obra, una vez que es en ella que se vuelve aparente la imagen (de la rosa), que es el motor de la búsqueda amorosa. Importa, por lo tanto, referir que la forma en que esa visión está estructurada no acentúa la ilusión como regreso destructor del yo, pero antes se proyecta en el plano de lo maravilloso, vuelto hacia el futuro, como un espejo de conocimiento. Pero, si el deseo del otro (de la rosa) toma el lugar del deseo de sí mismo en la economía de la obra, es cierto que ambos pertenecen a la esfera del reflejo en la medida en que este se alargó a la escala del mundo. Es por eso que este espejo no proporciona un conocimiento de tipo enciclopédico, como un *speculum mundi*, pero es, sobre todo, “espejo peligroso” (*miroërs perilleus*), v. 1569 (Lucken, 2012: 130). Giorgio Agamben, por su parte, nota esa transposición fantasmal del yo en la organización de la visión del mundo: “La Edad Media

considera que la infeliz aventura de Narciso se caracteriza no por el hecho de que este se ame a sí mismo [...], sino por el hecho de amar a una imagen, de ser tomado por el deseo de sí mismo por medio de un reflejo" (Agamben, 1998: 138).

En estos dos textos que hemos seguido, las aguas de la fuente de Narciso adquieren un valor preponderante en la percepción del mundo. Como espejo, el agua asume el lugar de construcción de objetos que se ofrecen en su dimensión de imagen, es decir, de forma degradada. Toda la tradición narrativa de Narciso se desenvuelve partiendo de este presupuesto hermenéutico. La cuestión es que, en el contexto poético-filosófico medieval la imagen se ofrece como medio de acceso al mundo, sobre todo por hacer el trabajo necesario para el encuentro de los elementos dispersos de un real que no es posible captar en su dispersa diversidad. La imagen de Narciso se encuentra igualmente atravesada por este poder aglutinador y, así, en torno a ella se juega no solo con la temática de la ilusión, la cual es consecuencia de la desvalorización inherente a la imagen, sino también con la energía que transporta el observador del objeto sensible a su conocimiento en el plano inteligible. Todas las imágenes que [los matemáticos] modelan o diseñan, que son acompañadas de sombras o que producen imágenes en el agua, son utilizadas por ellos como si fuesen imágenes para que podamos alcanzar esos objetos superiores cuya percepción únicamente se ofrece a través del pensamiento ("diánoia"). Las imágenes en el agua son evanescentes, fugaces. Pero, en la tradición de la filosofía platónica, la sombra, esto quiere decir, la imagen como reflejo, se valora en la medida en que equivale a ver aquello que únicamente se puede divisar por medio

del pensamiento, a través de la dianoia. Así, la imagen reflejada en el agua se integra en un proceso de acceso a la verdad; esta es una mediación necesaria para acercarse al objeto inaprehensible en su esencia, pero ofrece, también, la dimensión del objeto en su mutabilidad, es decir, en acción, como elemento de vida humana. El análisis de la materia de Narciso en dos de sus más significativas reescritas medievales nos permite realzar un aspecto fundamental de la integración del mito en esta época, que es su transición al ámbito de la moral, es decir, la integración del imperativo de la significación, que tiene su excelente realización en la transposición efectuada por el *Roman de la Rose* de la imagen mortífera, resultado de la autocontemplación de Narciso, a la aprensión especulativa del objeto de deseo y de conocimiento, la imagen reflejada de la rosa, lo que se traduce en la posibilidad de convertir la imagen pasiva de sí mismo en una dinámica del sujeto a través de la experiencia concomitante del amor y del conocimiento. Como apuntaba Jauss, al hablar de “remitologización”, la alegoría opera en una reducción y recuperación de los mitos, en un primer momento, para después proceder a su recreación, integrándolos en una nueva lógica que se produce, como vimos principalmente con el *Roman de la Rose*, por la adecuación a los postulados didácticos y morales. A continuación, observaremos algunas consecuencias de esta inflexión de la imagen, reflejada por la acción de su inclusión, en un género didáctico como es la fábula medieval.

LA IMAGEN SIN NARCISO. EL REFLEJO EN LAS FÁBULAS

Los dos ejemplos más relevantes en los fabularios medievales son las fábulas del perro y el pedazo de carne (Almeida Calado, 1994:

42-43; Nunes, 2007: 125; “Isopet de Lyon”, 1930: 92-94; “Isopet I”, 1930: 201-211; Etienne de Bourbon, 1877: 224; Jacques de Vitry, 1890: 6) y del ciervo y los cazadores (Almeida Calado, 1994: 67-68; Marie de France, 2009: 130-133; “Isopet de Lyon”, 1930: 166-167; “Isopet I”, 1930: 283-285; Jacques de Vitry, 1890: 115) En ambos se incluye un episodio en que el protagonista observa su imagen en las aguas y acaba por vivir una ilusión de aquello que ve. El esquema narrativo de las fábulas es, evidentemente, mucho más simple que el de la novela. Por otro lado, no existen referencias concretas ni por alusión al mito de Narciso. Los términos de comparación con los textos anteriormente analizados, en los que se verifica una clara adaptación del mito de Narciso, piden, así, una aclaración inicial. Poco propicia a aventurarse en el terreno de las narrativas mitológicas, la fábula esópica medieval, con todo, no deja por completo de integrar puntualmente algunos motivos o referencias fugaces que va a buscar a ese universo. Con ese propósito, se podría recordar la fábula de Juno y el pavo real (Marie de France, 2009: 156-158), cuya base narrativa se basa en la vanidad del ave, que es el atributo de la diosa en las mitologías griega y latina; la referencia a Argos, cuyos cien ojos causan la fatalidad del ciervo en la del ciervo y los bueyes (Almeida Calado, 1994: 80), o, aun, el dios creador Júpiter, en cuyas manos está el destino de las criaturas en la fábula de las ranas y su señor (Almeida Calado, 1994: 86). Así, no verificamos referencias explícitas como estas en ninguna de las dos fábulas en las que nos detenemos actualmente. Podemos, en contraposición, ver la inclusión de algunos *topoi* que no solo invitan a una comparación con el mito de Narciso, sino que, a nuestro parecer, son realmente determinantes para comprender mejor su

desarrollo cuando está integrado en un género narrativo distinto como es la fábula, acomodándose, naturalmente, a una nueva economía narrativa y a las respetivas convenciones genealógicas.

De esta manera, dos motivos narcisianos toman aquí particular relieve: la autocontemplación y el espejo ilusorio del agua. Naturalmente, es el motivo del reflejo especular que está en el centro de esta configuración del tema del engaño uno de los más relevantes en el contexto didáctico de las fábulas, y que sirvió para que estos fuesen no solo redactados como parte integrante de colecciones de fábulas, sino también incorporados en tratados místico-religiosos, como el *Horto do Esposo*, o sermonarios, entre los que podemos tomar como claro ejemplo la colección del franciscano Jacques de Vitry titulada *Sermones vulgares*. En la fábula del perro y el pedazo de carne la acción progresa de una forma lineal: un perro que ha robado un pedazo de carne pasa por un puente sobre un riachuelo y, al ver su imagen reflejada en el agua, piensa que está delante de otro perro que aboca un nuevo pedazo de carne, que él, por supuesto ambiciona. La versión del *Libro de Exopo* presenta un detalle curioso al referir que la carne reflejada en el agua “le parecía más grande” que la suya, por lo que a las cualidades del espejo del agua se suma la facultad de aumentar de lupa, algo que no se menciona en ninguna de las restantes redacciones que aquí consideramos, invirtiendo la deformación fragmentadora de la superficie especular en una unificación que ilusoriamente califica al objeto. Al ver la sombra de la carne, el perro se abalanza sobre el agua con la boca abierta, dejando caer el pedazo que llevaba. La organización simétrica de esta fábula se mantiene en todas las versiones –cosas ciertas/cosas

inciertas; carne/sombra–, lo cual contribuye a reforzar la lógica del engaño siguiendo el esquema de la imagen especular. La situación del perro, que se encuentra en “mitad del puente” en el momento en que percibe el reflejo, en una exacta simetría geométrica, contribuye a reforzar espacialmente la hermenéutica del engaño especular. En el epimitio moralizante de la fábula se da paso a este esquema de oposiciones simétricas, “aquellas cosas que parecen y no son/y se esfuerzan en lamber las imágenes de ellas”, lo cual es una referencia a Isaías cuando afirma que “sueña el hambriento y come por sueño”, también reveladora de la influencia que ejerció la pedagogía cristiana sobre el fabulario medieval portugués.

Ya en el *Isopet de Lyon*, la imagen reflejada en el agua –aquí es un queso y no un pedazo de carne– seduce al perro para duplicar, y no para aumentar, el objeto, insistiendo en la capacidad multiplicadora de la imagen, es decir, en una ilusión basada en la división de lo real. Las cosas del mundo son, de otro modo, desvalorizadas inmediatamente cuando el protagonista es presentado como un ladrón que se ha apropiado de la pieza que lleva en la boca y se insiste en la naturaleza negativa del perro, que roba y, cuando intenta escapar, huyendo del justo castigo, es sorprendido por el reflejo que desencadena una nueva manifestación de su persistente ganancia. En esta versión el texto insiste, asimismo, en los vicios de los que el perro es víctima: *folie* (locura, fantasía), *engorsetey* (gula), *lecherie* (lujo, gula). Y, finalmente, en la extensa moralidad de esta fábula se acentúa la idea de que, como el reflejo deformador del agua, el mundo es una sombra que nos aleja de la verdad, retomando el célebre tópico de S. Paulo (*Cor*. I), donde se trata el problema de la imagen y se

defiende el principio según el cual lo que es obra del hombre no dura mucho por ser *chose engendrée* (cosa fabricada), una vez que es perceptible y sujeta a la descomposición, y que las cosas ciertas deben buscarse en el cielo. La imagen observada en el agua es inequívocamente una figura ilusoria, pero mientras que con Narciso estamos delante de una deformación del sujeto aplicada a una ética de cortesía, ahora se trata de una forma de alteración moral que afecta esencialmente al creyente, aunque no siempre las fábulas se presentan al público en un contexto de pedagogía cristiana. El ejemplo del *Isopet de Lyon* es interesante en ese sentido, pues mantiene la preocupación de una formación que respeta el fondo cultural religioso a pesar de su contexto profano. No debe sorprender, así, que se encuentren versiones de esta narrativa en obras de carácter místico-religioso, como ya se ha afirmado más arriba. Uno de los mayores compiladores del *exempla* del siglo XIII, el dominico Etienne de Bourbon, señala, en su versión de esta fábula, la idea de la transitoriedad de la vida terrenal, evidenciada por la dinámica del perro que se desplaza y se mira en el agua en el transcurso del camino. Ahora bien, la parada del perro en mitad del puente, que aquí se refiere explícitamente, no como en otro religioso, Jacques de Vitry, cuyas referencias al agua y al modo en que el perro se aproxima a ella no son muy claras, revela, a través de una lógica alegórica, que las acciones del hombre durante su viaje en este mundo terrenal están dominadas por la idea de lo transitorio, de lo fugaz, de aquello que es liviano. Observar la imagen en este contexto de transitoriedad es posible gracias al carácter dinámico y transitorio del agua que pasa por debajo del puente. Más que lo ilusorio o el resultado de la acción de un

dispositivo de creación de imágenes, la “umbra” de Etienne designa una perturbación de la imagen, que revela su aspecto evanescente, fantasmal, al que se referirá igualmente el autor anónimo del *Huerto* cuando compare las imágenes reflejadas en el espejo con el “sueño” (Nunes, 2008: 125).

La fábula del ciervo y los cazadores retoma el motivo del espejo ilusorio de forma más clara aún. El ciervo, que está bebiendo el agua de una “fuente muy clara”, mira y ve sus cuernos muy bellos, y se enorgullece de esa belleza. Pero, observando mejor, descubre sus pies delgados y siente una enorme repulsa por esos miembros tan insignificantes. Al oír a lo lejos a los cazadores en el bosque, y queriendo huir para salvar la vida, acaba por reconocer que son sus piernas ligeras, aunque insignificantes, las que le dan ventaja y lo resguardarán del peligro, al mismo tiempo que los cuernos, por más bellos que fueran, se enredarían en las ramas de los árboles y lo retrasarían (Almeida Calado, 1994: 67-68). Toda la narrativa se construye en un juego de oposiciones que continúa en el epimitio. En cierto modo, el reflejo del ciervo en las aguas de la fuente proporciona la lógica de construcción de la fábula y de su lección, y, de hecho, el tema del reflejo responde al propósito de prevenir al lector de los efectos perniciosos de la bella pero ilusoria y desvirtuadora imagen de la verdad. Por otro lado, el término “espejándose” marca la actitud contemplativa del ciervo delante de su imagen reflejada en el agua de la fuente. Sin embargo, esta imagen se divide en dos partes, mostrando así que la contemplación de la belleza no puede evitar la contemplación simultánea de lo feo, como si en el propio cuerpo del ciervo se manifestase no solo la dualidad del mundo en su dupla percepción bello/feo, sino también

el problema del espejo, que muestra lo bello en la superficie, pero esconde lo feo en la profundidad. Esta disposición se invierte aquí para mostrar que lo bello es lo ilusorio, y que sobre lo feo se esconde la verdad, retomando, por lo demás, uno de los principales temas hermenéuticos de las colecciones de fábulas, que también se encuentra expuesto en el prólogo del *Libro de Exopo*: "[Exopo] compara este libro con la nuez, cuya cáscara es dura, y a los piñones, que dentro tienen escondido el meollo y que tienen gran sabor. Así, este libro esconde muchas notables sentencias" (Almeida Calado, 1994: 38). Esta fábula se presenta como una verdadera crítica de la lógica de la autocontemplación extasiada de Narciso. La versión de Marie de France ofrece una visión bastante más trágica de la situación, una vez que el ciervo, preso por las astas, es fatalmente cogido por los cazadores. La crítica del éxtasis autocontemplativo del protagonista es visible en una cierta ironía con la que se retrata el orgullo del ciervo, de lo cual se reproducen los pensamientos – "a sí mismo se decía que ningún animal lo igualaba en la belleza de las astas" (Marie de France, 2009: 131), y en otras versiones se señala el momento de la autocontemplación insistiendo en los verbos *se regarder* (mirarse) *se remirer* (remirarse) ("Isopet de Lyon", 1930: 166, v. 7), reflexión esta que es invertida en la lamentación incluida en la moralidad, aquí excepcionalmente presentada por el propio protagonista: "Es verdad, dice él, aquello que se dice en los ejemplos y en los proverbios: 'Cuantos enaltecen aquello que deberían condenar y condenan lo que deberían cubrir de elogios si fuesen más avisados'" (Marie de France, 2009: 131-132). Volvemos a encontrar aquí un esquema de simetría geométrica en el desarrollo de la moral que, en

cierta medida, responde a la propia problemática del reflejo en la superficie acuática. Aquí, la imagen en el agua es una dupla perdida, pues no solo bucea el ciervo en la contemplación de su belleza ilusoria, sino que también, al retrasarlo en esa contemplación, lo deja a merced de los enemigos (en este caso, los perros que lo persiguen). Si Marie de France es la única en omitir la parte de la contemplación de los pies y del enfrentamiento con lo feo, también es cierto que aumenta, por otro lado, el carácter trágico de esta fábula al mostrar la fatal vanidad del ciervo, mostrando los dos discursos diametralmente opuestos del protagonista, que pasa del autoelogio a la lamentación.

Si es necesario constatar que la reescrita del mito de Narciso se ve necesariamente afectada por alteraciones que se refieren a la obediencia de convenciones de género o de tópico más específicas en los siglos XII y XIII, que son más evidentes en la primera parte del presente artículo, en que analizamos dos textos en los que esta temática está retomada explícitamente, también nos parece forzado resaltar que, por otro lado, este fondo mítico no dejó de cruzarse con la propia exegesis de la imagen, lo que se puede ver claramente en textos diferentes. No siendo, en estos casos, una cuestión de influencia, ni de reescrita, pensamos que en el campo de la literatura didáctica esos cruces se evidenciaron porque esta manifiesta, de manera más evidente, la necesidad de la adaptación de los materiales narrativos a la cultura cristiana dominante y, en particular, el acomodo de aquellos a los imperativos de la significación moral. Esa ha sido la hipótesis del trabajo que nos ha orientado en la segunda parte, al tomar como base del análisis dos fábulas del corpus medieval en que se realzaba el tópico de la imagen

especular. Es también posible verificar que el motivo de la imagen reflejada en el agua gana mayor grado dramático en la fábula, donde pasa a formar parte del universo de conflictos en el que el mundo está representado en este género narrativo. Los ecos imperceptibles de Narciso en las fábulas no pueden, así, ser considerados como supervivencia fantasmal de ese fondo narrativo, pero los encontramos antes en una propedéutica más vasta de la imagen, que toma las deformaciones provocadas por los espejos acuáticos como elemento crucial en el proceso de conocimiento del mundo.

BIBLIOGRAFÍA

Agamben, G. (1998): *Stanze*, Actes Sud, París.

— (1955): *Anticlaudianus,* R. Bossuat (ed.), J. Vrin, París.

Almeida Calado, A. (ed.) (1994): *Livro de Exopo*, Separata do Boletim Bibliográfico da Universidade de Coimbra, vol. 42, Universidade de Coimbra, Coimbra.

— (1930): "Isopet de Lyon" en *Recueil Général des Isopets*, J. Bastin (ed.), vol. 1, Société des Anciens Textes Français, París, pp. 83-197.

— (1930): "Isopet I" en *Recueil Général des Isopets*, J. Bastin (ed.), vol. 1 , Société des Anciens Textes Français, París, pp. 199-348.

Cardigni, J. (2015): "Reading Classical Myths in Late Antiquity: Macrobius' Proposal of Literary Identity in *Commentarii in Somnium Scipionis*" en A. Nascimento Pena, M.

de Bourbon, Étienne (1877): *Anecdotes historiques, légendes et apologues tirés du recueil inédit d'Étienne de Bourbon, dominicain du XIIIe siècle*, Librairie Renouard, París.

Demats, P. (1973): *Fabula. Trois études de mytographie antique et mediévale*, Librairie Droz, Ginebra.

Dronke, P. (1985): *Fabula. Explorations into the Uses of Myth in Medieval Platonism*, E. J. Brill, Leyden-Colonia.

France, de M. (2009): *Les Fables*, Charles Brucker (ed.), Peeters, Lovaina.

Jauss, H.-R. (1974): "Allégorie, 'remythisation' et nouveau mythe. Réflexions sur la captivité chrétienne de mythologie au moyen âge" en *Mélanges d'histoire littéraire, de linguistique et de philologie romanes offerts à Charles Rostaing*, vol. 1, Association des romanistes de l'Université de Liège, Lieja, págs. 469-499.

Javelet, R. (1967): *Image et resemblance au douzième siècle de Saint Anselme À Alain de Lille*, vol. 1 y 2, Éditions Letouzey & Ané, Estrasburgo.

Jeauneau, E. (1973): "*Lectio philosophorum*". *Recherches sur l'École de Chartres*, Hakkert, Ámsterdam.

Kristeva, J. (1983): *Histoires d'amour*, Gallimard Folio, París.

Lille, de A. (1980): *Literary Works*, Winthrop Wetherbee (ed. y trad.), Harvard University Press, Dumbarton Oaks Medieval Library, Cambridge-Londres.

Lucken, C. (2012): “Narcisse, Guillaume de Lorris et le miroir du roman” en *Lectures du “Roman de la Rose”*, Fabienne Pomel (dir.), Presses Universitaires de Rennes, Rennes, págs. 121-140.
Macrobio (2001): *Commentaire au songe de Scipion*, M. Armisen-Marchetti (ed.), Livre I, Les Belles Lettres, París.
France, de M. (2009): *Les Fables*, Charles Brucker (ed.), Peeters, Lovaina.
Minnis, A. y Scott, A. B. (eds.) (1988): *Medieval Literary Theory and Criticism c. 1100-c. 1375. The Commentary Tradition*, Clarendon Press, Oxford.
Nunes, I. F. (ed.) y Godinho, H. (coord.) (2007): *Horto do Esposo*, Edições Colibri, Obras Clássicas da Literatura Portuguesa, Literatura Medieval, Lisboa.
Relvas, J. C.; Fonseca, R. C. y Casal, T. (eds.): *Revisitar o Mito/Myths Revisited*, Vila Nova de Fanalicão, Húmus, pp. 119-129.
Strubel, A. (ed.) (1992): *Roman de la Rose*, Librairie Générale Française, Lettres Gothiques, París.
— (2012): *Guillaume de Lorris, Jean de Meun, ‘Le Roman de la Rose’*, Paris, Classiques Garnier, Recherches Littéraires Médiévales, 10.
Thiry-Stassin, M. y Tyssens, M. (eds.) (1976): *Narcisse: conte ovidien français du XIIe siècle*, Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l’Université de Liège, fsc. CCXI, Les Belles Lettres, París.
Vinge, L. (1967): *The Narcissus Theme in Western European Literature up to the 19th Century*, Gleerups, Lund.
Vitry, de J. (1890): *The Exempla or Illustrative Stories from the Sermones Vulgares of Jacques de Vitry*, T. F. Crane (ed.), The Folk-Lore Society, Londres.
Zumthor, P. (1975): *Langue, texte énigme*, Ed. du Seuil, París.

CAPÍTULO 10

‘entre ambos dos mares’. Una visión orgánica de los paisajes ribereños desde la cultura del siglo XV

EMILIO MARTÍN GUTIÉRREZ

> En el centro de la corriente hay una isla alargada y cubierta de árboles, con un pequeño embarcadero. Con el sol ya más débil los amarillos y los rojos de los árboles irradian un rescoldo poderoso de luz; un viento húmedo que viene del río da de repente una frialdad de invierno a la tarde hasta ahora templada y arrastra con un rumor seco oleadas de hojas sobre los andenes y las vías.
>
> Antonio Muñoz Molina, *La noche de los tiempos*

LOS PAISAJES: UNA CONSTRUCCIÓN CULTURAL Y UNA RED INTERCONECTADA DE RELACIONES

Pudiera resultar superfluo iniciar esta reflexión aludiendo a la atención dada a los paisajes en los últimos años. Estas investigaciones muestran el interés por un tema de estudio interdisciplinar como se aprecia en las cinco monografías tituladas *Pensar el paisaje* y coordinadas por Javier Maderuelo: entre sus páginas el lector encontrará diferentes aportaciones desde la filosofía, la literatura, el arte, el territorio, el patrimonio o la historia (Maderuelo, 2006-2010).

Un interés que también se ha centrado en la aparición del sustantivo “paisaje” en las lenguas de nuestro entorno (Maderuelo,

2006: 24-32). Existe consenso en admitir que fue “un’invenzione, per giunta dell’Occidente, e dell’epoca moderna” (Girardi, 2011: 14). En cambio es más discutible el momento en el que la lectura estética y simbólica fue envolviendo a la estrictamente descriptiva. Es un problema complejo en el que –al igual que ocurre con otras construcciones culturales, piénsese, por ejemplo, en el constructo “nación”– la interpretación es deudora de la sociedad que la creó a partir de escritores, pintores, cronistas, viajeros, agrónomos, agrimensores, geógrafos, médicos, arquitectos, ingenieros militares, etc. (Camporesi, 1992: 155).

Pero no se trata de un mero ejercicio de erudición. En la actualidad el paisaje continúa dotándose de matices que enriquecen su significado, ya que nuestra mirada se va nutriendo de una experiencia sensorial que nos permite “sentir e interactuar con el ambiente” (Milani, 2007: 38). Si esto es así el paisaje pasa a ser un conjunto complejo y entrelazado de información. Ya en 1981 Fernando González al publicar *Ecología y paisaje* –punto de encuentro entre los investigadores que se han acercado y continúan aproximándose a esta problemática– constataba que “el paisaje es fundamentalmente eso: información que el hombre recibe de su entorno ecológico” (González, 2011: 19).

Entre todas las posibilidades que brinda el estudio de los paisajes, el agua es un tema crucial que ha ido aportando su simbología a la construcción de este discurso cultural: como fuente de vida pero también como causa de peligro (Martínez de Pisón, 2009: 239-258). A lo largo del tiempo el hombre ha tenido que “limitare gli eccessi delle precipitazioni per prevenire le alluvioni, distribuire i flussi per l’irrigazione, captarne l’energia per le attività manifatturiere” (Tosco,

2009: 120). Un buen ejemplo de la interacción del hombre con el medio podría ser el Parque Natural de Doñana en la margen derecha de la desembocadura del Guadalquivir. Se han propuesto cuatro etapas que ayudan a visualizar esta evolución en clave diacrónica: el Antiguo Régimen caracterizado por la gestión adaptativa del agua; la Ilustración marcada por una gestión controladora del agua; el Desarrollismo de los años sesenta y setenta del siglo XX influenciado por una gestión dominadora, despilfarradora y conflictiva del agua; y la actual etapa democrática con una política de sostenibilidad con relación a la gestión del agua (Ojeda y Moral, 2004: 25-44).

En las sociedades medievales la organización de los paisajes antropizados –agrarios o pecuarios– estuvo en función de la lógica del sistema social en consonancia con las posibilidades ecológicas del medio. Por ejemplo, en la literatura cinegética –piénsese en el "Tratado de Montería del siglo XV"– o en la agrónoma hay menciones relevantes al agua (Martín, 2016 ,en prensa a). Gabriel Alonso de Herrera dedicaba un capítulo "a los tiempos y maneras de sacar o hallar agua y la señal de buen agua o mala". Aunque reconocía que "toda agua, de su naturaleza, es una" observaba que "la diferencia de su bondad o malicia viene de los lugares por donde pasa". Por este motivo, siguiendo al agrónomo italiano Pietro de Crescenzi, elaboraba un catálogo con sus diferentes propiedades: salobres, frías, calientes, de alumbreras, turbias gruesas, de alcrebite o azufre y marinas (Herrera, 1970: 209-212).

Tomando como marco la sociedad de los siglos XIII y XVI, busco comprender aquellos paisajes como una red interconectada de relaciones (Martín, 2015; Martín, en prensa d). Este planteamiento

me ha llevado a ir aplicando el concepto *riparia* con interpretaciones ambientales y culturales en una visión holística de la gestión del agua (Hermon, 2014: 4-5).

El título elegido –"entre ambos dos mares"– exige una sucinta explicación. En Andalucía Occidental y tras la conquista de Sevilla en 1248 se inició la sustitución de la sociedad andalusí por la feudal. Fue un proceso diacrónico que como es sabido culminó con la toma de Granada en 1492. No entra entre los objetivos de este capítulo profundizar en esta cuestión a la que he dedicado algunas páginas (Martín, en prensa d). Lo que busco es plantear algunas consideraciones en torno a los paisajes ribereños tomando como referentes el Guadalquivir y el Guadalete. Ambos ríos han recibido la atención en sendas publicaciones a las que me remito (Rubiales [coord.], 2008; Fernández-Palacios y Olmedo [coords.], 2015).

Pero regresemos al título del capítulo. En la Cantiga 328 de Santa María se describe la conquista de El Puerto de Santa María en la bahía de Cádiz (Martínez, 2016: 501-537): "Este lugar está en una tierra/muy buena y abundante/en pan, en vino, en carne/y en fruta muy sabrosa;/y en pescado y en caza;/por lo que es tan deliciosa/que muy raro sería/en un largo día poder contarlo./Pues lugar es situado/entre ambos dos mares,/el Grande y el que divide/a la tierra en diversos lugares,/que llaman Mediterráneo;/desde él además se juntan ambos/y al mismo tiempo dos ríos,/por lo que es éste un lugar excelente./Guadalquivir es uno de ellos,/que es muy noble río/en el que desembocan muchos otros/y por el que navegar puede un gran navío;/el otro es Guadalete,/que corre con gran brío; en cada uno de ellos/hay mucho y buen pescado" (Montoya, 1998-1999: 234-235).

El lugar era idóneo para el desarrollo comercial al encontrarse entre “ambos dos mares” según la bella expresión de la cantiga. Licencia poética al margen, el texto enmarca el territorio entre el Mediterráneo y el Atlántico y bañado por el Guadalquivir y el Guadalete. Estos ríos constituían dos arterias vitales por su navegabilidad y recursos pesqueros. Junto a los productos –pan, vino, carne, pescado y fruta que aluden a los paisajes agropecuarios– se insistía en la fertilidad de la tierra. Este discurso literario venía de la tradición clásica y fue reformulado por Isidoro de Sevilla: las *Laudes Hispaniae* tuvieron gran éxito durante los siglos medievales y modernos (Maravall, 1997: 17-28). Esta interpretación cultural –incluso su rechazo llegado el momento por una parte de la intelectualidad decimonónica (Mallada, 1890)– formó parte de la construcción del concepto nación durante el XIX y el primer cuarto del XX (Álvarez Junco, 2009: 202-214).

En consecuencia, y al igual que otros casos que pudieran ser evocados, este ejemplo muestra cómo el paisaje se fue configurando en torno a tres ejes complementarios: estético, científico y de apropiación social (Morales, 2015: 152).

UNA MIRADA DESDE LAS CIUDADES: LOS PAISAJES RIBEREÑOS

En 1525 el humanista Fernán Pérez de Oliva escribía *El razonamiento […] sobre la navegación del río Guadalquivir,* a iniciativa de un grupo de caballeros del cabildo de Córdoba. Articulado a partir del binomio ciudad y río, el discurso incidía en la necesidad de hacer navegable el Guadalquivir entre Córdoba y Sevilla eliminando los obstáculos que impedían el tránsito de las embarcaciones (Carriazo, 1998: 395-397; Collantes, 2008: 202-203;

Suárez, 2007: 118-125):

“La negligencia ha sido no navegar el río porque por ser participantes de los bienes de la mar, mucha gentes pasaron su morada a Sevilla: y estando Córdoba así desierta y desadornada, otros que salen de ella se olvidan de la vuelta; y si el río navegáis, será como el bacín que se tañe a la colmena para convocar enxambre: exemplo de esto os sean El Cairo ribera del Nilo, París en ribera de Sequana, Londres ribera del Tamese, Milan cercano al Poo y Roma, la cabeza del mundo, mantenida de las corrientes de Tibre, la qual ni fuera grande ni Señora, si aguas navegables no batieran en sus muros” (Pérez de Oliva: 1995: 198).

Los ríos conectan el mar con el interior facilitando el transporte de mercancías y personas. Y no debemos olvidar que los mecanismos defensivos atendían a la siguiente lógica: elección de lugares estratégicos, protecciones naturales o artificiales y conexión visual entre sí. Interpretados en clave urbana, la prosperidad de las ciudades estaba asociada a la navegabilidad de sus cursos fluviales como ocurría en El Cairo y el Nilo, París y el Sena, Londres y el Támesis, Milán y el Po y, por supuesto, Roma y el Tíber. Para equipararse a estos modelos, el gobierno de la ciudad de Córdoba debía eliminar las presas de los molinos, auténticos “atajos de las aguas, estorbos de vuestra prosperidad”. Como alternativa proponía la energía eólica o que se aplicase la solución adoptada en Roma “cuyos molinos sobre dos barcos navegan a las mayores corrientes del río do afirmados con áncoras muelen sin estorbo, subiendo con las crecientes y baxando con las menguantes” (Pérez de Oliva, 1995: 200).

El perfil urbano-céntrico del “Razonamiento” de Pérez de Oliva no

es un hecho aislado. Durante el siglo XV el control del agua fue interpretado como un signo del poder urbano sobre el territorio o como una manifestación de honor, fama y honra de los poderosos (Val: 2003, 50-60; Val, 2010: 162-165). Sevilla, a la vera del Guadalquivir, se ajustaba perfectamente a este modelo (Fernández Chaves, 2011: 22-41) y entre los miembros más conspicuos de su sociedad hubo ejemplos de evergetismo como los de doña Guiomar Manuel a principios del siglo XV (Sánchez, 2015: 118-133). La ciudad con alrededor de 50000 habitantes en 1534 era un gran centro comercial y financiero (Collantes, 2008: 217-218; González y Bello: 1997).

La gestión del agua estuvo ligada al discurso político de los gobernantes. Dentro del área mediterránea el caso mejor estudiado es el de las ciudades italianas (Maritano, 2009: 253-281). En dos espacios geográficos diferentes y con trayectorias políticas distintas –en torno al año 1300 los Apeninos representaban “la frontiera tra un’Italia signorile del nord (con eccezioni significative, come Venezia e Bologna), e un’Italia che è rimasta più tradizionalmente comunale, a sud” (Menant, 2011: 100)– los gobernantes cuidaron sus políticas sobre los territorios. Es en este contexto donde cobra relevancia la carta que Petrarca dirigió al señor de Padova Francesco da Carrara en 1373. Incluía un conjunto de consideraciones tocantes a las acciones del buen gobernante: en concreto, las relativas a la domesticación del agua (Petrarca, 2010). Según Carlo Tosco, a quien sigo en el análisis de la epístola, “l’attenzione per le bonifiche e le sistemazioni idrauliche” o la necesidad de mantener la red viaria muestran el interés “per un aspetto della civiltà agraria che caratterizzava il territorio veneto nel tardo medioevo”. En su opinión

–y repárese en la temprana fecha de la carta–“il paesaggio era ormai una parte viva del patrimonio culturale, condivisa tra gli artisti dell’immagine e gli artisti della parola” (Tosco, 2011: 99 y 107). Aunque posteriormente retomaré el tema de las palabras y las imágenes, es indudable que a partir del humanista italiano el paisaje comenzó a tomar cuerpo en el área mediterránea (Vitta, 2005: 110-115).

En la carta de Petrarca hay una interpretación cultural del paisaje donde el agua tiene protagonismo. No fue el único que se manifestó en estos términos. Los discursos propagandísticos de las ciudades italianas no hacían sino incidir en esta misma dirección. Es paradigmático el caso de Siena y el programa llevado a cabo por el “Gobierno de los Nueve” entre 1275 y 1355 manifestado en “l’allegoria del buon e cattivo governo” de Ambrogio Lorenzetti (Frugoni, 1983; Skinner, 2009). Pero también conviene distanciarse de la palabra del poder con una mirada crítica: esta propaganda buscaba soterrar las protestas y revueltas acaecidas en la ciudad en unos años marcados por la crisis financiera (Costantini, 2011; Piccinni, 2012).

El binomio *agua y poder* también estuvo presente en la política de los concejos castellanos (Val, 2003: 119-133). En “El Razonamiento” Pérez de Oliva aludía a las acciones de los gobernantes de Venecia, Padova o Brujas y conminaba al cabildo de Córdoba a actuar en la misma dirección (Pérez de Oliva, 1995: 202). Su pensamiento se ha conectado con un “sentido y significado cívicos, de humanismo civil de hondo contenido” (Suárez, 2007: 122). Este ideario político –este “humanismo civil”– fue tomando cuerpo a través del urbanismo y la edilicia: construcción de catedrales, iglesias, edificios civiles,

fuentes, etc. Desde el siglo XIII las transformaciones económicas y sociales animaron a los gobiernos urbanos a cambiar la fisonomía de las ciudades en las regiones europeas. En este sentido se ha apuntado con razón que las ciudades comunales italianas fueron construidas “con le pietre e con l’ideologia”. (Crouzet-Pavan, 2014: 237.). El despegue urbanístico de Sevilla se acopla perfectamente a esta imagen (Lleó, 2012; Rodríguez, 2011: 47). Junto al Guadalquivir se localizaba “el mejor cahiz de tierra”, en palabras del comendador de la orden de Santiago don Luis de Zapata y Chaves en 1595. Aludía a un espacio compacto donde se erigían “la Iglesia Mayor, el Alcázar Real, la Casa de Contratación, el almacén de Aceite, el Aduana, la Tarazana, la Casa del Cabildo, la Lonja de los Mercaderes, las Gradas y el Audiencia Real” (Jiménez, 2013: 11). Y todas esas construcciones con el constante movimiento de personas se encontraban junto al Guadalquivir.

En 1534 Jerez, con una población en torno a los 19.000 habitantes, controlaba un amplísimo territorio que se extendía desde la bahía de Cádiz hasta la sierra. La ciudad estaba conectada con el mar a través del corredor Guadalete-bahía de Cádiz (Martín 2003; Martín, 2004; Martín, 2016, en prensa c). En el año 1500 el corregidor de Jerez pedía abrir nuevas puertas en las murallas para facilitar la entrada y salida de personas y productos. No fueron medidas aisladas ya estaban acompañadas con la construcción de un muelle en El Portal (Ruiz, 2012-2103: 216-217).

Esta simbiosis entre ciudades y ríos –que nos está sirviendo de guía en este rápido recorrido –afloraba en la pluma de los viajeros. La literatura de viaje– vehículo apropiado para descubrir la alteridad pero también para configurar la imagen del otro mediante la

creación de tópicos –es determinante en la construcción cultural del paisaje (Mazzi, 1997: 190-235). Entre 1494 y 1495 Jerónimo Münzer visitaba algunas de las ciudades y villas de las coronas de Aragón y Castilla y del reino de Portugal. De cada una de las localidades visitadas nos ha dejado un relato con descripciones de personas, costumbres, edificios y paisajes con especial mención al agua y a su aprovechamiento como el sistema de irrigación de las huertas. En Sevilla su mirada se detuvo en el Guadalquivir –río con historia, navegable e influenciado por el flujo y reflujo de las mareas– y en el acueducto de Carmona: "Es completamente circular y está emplazada en el lugar más llano. La baña hacia el occidente, al pie de sus murallas, el Betis, río muy famoso, navegable y caudaloso, que en tiempo de pleamar crece durante todo el día hasta la altura de tres o cuatro codos, y entonces lleva el agua un tanto salada; pero al retirarse la marea decrece, y entonces el agua resulta muy buena y dulce. Tiene Sevilla mucha más agua potable, de otros conductos. Entre ellos, dispone de un acueducto con trescientos noventa arcos, algunos de los cuales están duplicados a causa de la desigualdad y hondonadas de la tierra. Esta agua, repito, reporta gran utilidad para el riego de los huertos, limpieza de las plazas, de las casas y para otros menesteres" (Münzer, 2002: 153).

Una última reflexión gira en torno a las imágenes y su contribución a la percepción del paisaje. Aunque no voy a insistir en su presencia entre finales del mundo antiguo y el humanismo como se ha puesto de relieve con acierto (Crivello, 2009: 1007-1028), sí pondré de manifiesto la estrecha relación entre "el interés por la anatomía de los seres vivos, la fisonomía del paisaje o del rostro humano y otros temas ligados a la morfología de la vida". Figuras

como Leonardo da Vinci o Alberto Durero –según Juan Pimentel a quien sigo en esta explicación– son ejemplos brillantes de "la revancha que se estaba tomando las imágenes sobre las palabras" (Pimentel, 2010: 79-86).

UNA VISIÓN ORGÁNICA DE LOS PAISAJES: LOS RÍOS

Durante la época medieval se combinaron las recreaciones literarias con menciones explícitas a las bondades naturales de un territorio y la necesidad cotidiana de tener agua para ser viable el poblamiento (Montanari, 2012: 137). Si en el epígrafe anterior he reflexionado de manera sucinta sobre el primer elemento, ahora quisiera exponer también con brevedad tres líneas argumentales en torno a los cursos fluviales.

Pero antes de continuar es necesario romper con los esquemas que vienen insistiendo, en palabras de Giusto Traina, en la "barbarizzazione medievale del paesaggio in contrasto con l'ordine razionale dei romani". Según el historiador italiano la propia cultura romana fue elaborando un discurso en el que el paisaje ideal estaba imbricado a los valores de la ciudadanía, la propiedad y la discriminación étnica y social (Traina, 2002: 225-226). Esta interpretación abre nuevas perspectivas en la investigación. Desde la microhistoria ambiental, Horden y Purcell han puesto el acento en los espacios lacustres de las desembocaduras de los grandes ríos mediterráneos. Han insistido en el valor de esos ecosistemas y en el aprovechamiento de sus recursos por las comunidades que vivían en sus inmediaciones como por ejemplo en el delta del Ebro (Horden y Purcell, 2000: 187; TeBrake, 1985). En varias investigaciones vengo desarrollando una explicación orgánica y

holística de los paisajes a partir de la diversidad comarcal, la complementariedad de los cultivos, el aprovechamiento de los recursos silvopastoriles, de los espacios ribereños o de los humedales. En esta interpretación tiene cabida la versatilidad de los propietarios a la hora de aplicar los sistemas de explotación, el trabajo de los campesinos y la incidencia del mercado y de los sistemas de créditos (Martín, 2015; Martín, 2016, en prensa b; Martín, 2016, en prensa d).

Aludía antes a las tres líneas argumentales que quiero exponer con brevedad: los ríos como agentes modeladores del paisaje, el transporte fluvial de materiales y los peligros causados por los cursos fluviales.

El agua es un elemento modulador de los paisajes y han ido generando cambios que han dejado su impronta en el territorio y en la memoria de los cronistas. En el Bajo Guadalquivir la reminiscencia del antiguo *Lacus Ligustinus* (Lagóstena, 2014) fue recogida por Antonio de Nebrija en la *Historia de los Reyes Católicos*: entre Lebrija y Asta perduraban “canales de conducción fabricados, como dice Estrabón, para transportar en esquifes y chalupas los productos de la tierra desde los campos a las ciudades vecinas” (Nebrija, 1992). El humanista castellano aludía a los caños –como los de Alventos y Casarejos en las proximidades de Asta– que aún eran navegables durante los siglos medievales. En 1451 el alcalde de Lebrija Fernando González informaba al concejo que los veinticuatros sevillanos Sancho Mejías y Gonzalo de Cuadras daban autorización para “fazer vn canal en el dicho caño de Tarfía con condición que pudiesen entrar e salir por él los barcos a esta villa” (Calle Gotor *et al*., 2004: 139; González, 1979: 95-104). Estas

marismas no fueron zonas marginales y su aprovechamiento fue frecuente durante el siglo XV (Borrero, 2005: 81-100; González, 2008: 218; Martín, 2014, 123-126).

En la Cantiga 356 se narra uno de los milagros de la Virgen propiciando “una riada de agua, que pasó por el Portal/y arrastró un puente de madera” con la que se construyó la iglesia (Montoya, 1998-1999: 237). El relato sirve para mencionar el uso de los ríos para el transporte de materiales como la madera –por el Guadalquivir circularon los “rebaños de pinos” desde la sierra de Segura a Úbeda, Baeza, Jaén, Andújar, Córdoba, Écija, Sevilla y Sanlúcar (González, 2008: 220)– o como la piedra para la construcción de la catedral sevillana: desde las canteras de San Cristóbal en El Puerto o desde las de Martelilla en Jerez las piedras emprendían un viaje a través del Guadalete, el Atlántico y el Guadalquivir (Rodríguez, 1998: 83-84).

En esta reflexión también quiero abordar los peligros y dificultades asociados a los ríos. Desde que en 1878 Francisco de Borja Palomo publicase un libro en el que recogía las grandes avenidas en Sevilla “desde la Reconquista hasta nuestros días” tenemos constancia documental de las riadas de 1297, 1302, 1330, 1353, 1403, 1434, 1435 y 1485 (Borja, 1878). También están registradas las fuertes precipitaciones en el macizo de Grazalema en 1472-1473, 1481-1482, 1484-1485, 1490-1491, 1503, 1505 ó 1510 (Salas, 2004: 11). Las crecidas fluviales generaron conflictos entre los propietarios de tierras adyacentes a los ríos que tuvieron que ser contempladas por la legislación (Bonachía, 2102: 40-45). En 1496 el jerezano Diego de Cáceres protestaba ante el cabildo por los daños sufridos en su viñedo. Cada vez que el Guadalete se desbordaba, se deterioraba

uno de los caminos, lo que obligaba a los caminantes y carreteros a entrar en su propiedad ocasionándole destrozos (Martín, 2015: 123; Ruiz, 2012-2103: 217). Si queremos profundizar en esta línea de investigación hay que plantear proyectos de investigación interdisciplinares (Delort e Walter, 2002: 171; Matheus *et al.*, 2010: 9-10). La geoarqueología viene subrayando las alteraciones en los cursos fluviales como en el Guadalquivir (Ménanteau, 2008: 55-63; Borja, 2014: 278) o en el Guadalete (Arteaga, Schulz y Roos, 2008).

En muchas ocasiones los ríos se convirtieron en elementos "fragmentadores, divisores del espacio" (Val, 2003: 50). Los paisajes de agua dificultaron el tránsito de personas y mercancías en los alrededores de Jerez (Abellán, 2006: 43-58; Ruiz, 2012-2013: 218-223). La ciudad está emplazada sobre dos cadenas de elevaciones que descienden de forma suave hacia el norte y el este y de forma abrupta hacia el sur y el oeste. Cada una de esas elevaciones estaba rodeada por antiguos esteros o canales de marea por donde discurrían diversos arroyos como el de Curtidores que desde el cerro del Carmen se dirigía hacia el Arco del Arroyo. A ello hay que sumar los cursos fluviales en las inmediaciones del recinto urbano: Guadajabaque, Salado –afluente del Guadalete–Matarrocines y Blanquillo interpretado como un brazo desecado del Guadalquivir (González *et al.*, 2008: 11). La construcción de puentes –labor asociada a los monarcas (Bonachía 2012: 14-64; Martín 2016 En prensa c)– fue uno de los grandes objetivos de los concejos durante el siglo XV. Por ejemplo en Jerez la investigación se ha centrado en la construcción de puentes y alcantarillas y en los problemas de financiación: el Puente de la Cartuja se construyó entre 1525 y 1541 (Romero y Romero 2010: 251-288).

CODA: UN PAISAJE IMAGINADO ENTRE AMBAS DOS CIUDADES

En la pinacoteca de Siena se conservan dos pequeñas tablas de Ambrogio Lorenzetti: “Città sul mare” y “Castello in riva al lago”, fechadas entre 1338 y 1339 que podrían ser consideradas el primer ejemplo de *paesaggio puro*. Ambas imágenes han inspirado un delicado comentario de Chiara Frugoni: “Al nostro gusto moderno piace moltissimo quella città deserta, sotto il sole che illumina i tetti e le strade, tutta vista dall’alto, a cui aggiunge un accenno di mistero quella bagnante vista di spalle e quella piccola barca che solca solitaria il mare. Lo stesso silenzio spira dall’altra piccola barca vuota, ormeggiata sul lago verdastro, nel secondo paesaggio, dove la brulla collina cretacea, lo spuntone di roccia che sbuca all’improvviso in primo piano, separano, rendendoli incomunicabili, il bosco e le altre più cupe colline dello sfondo dalle onde leggere del lago” (Frugoni, 2010: 182-185).

Por alguna extraña asociación, que no viene al caso explicar, conecto la imagen de las dos ciudades del siglo XIV con las descritas en *La noche de los tiempos*; bien pudiera ser este el motivo de la elección de la cita que encabeza este capítulo.

BIBLIOGRAFÍA

Abellán Pérez, J. (2006): “Construcción y reparación de estructuras viales. Jerez de la Frontera en el siglo XV”, en J. Abellán Pérez, *La ciudad de Jerez de la Frontera y el Reino de Granada*, Helsinki: Academia Scientiarium Fennica, 43-58.

Álvarez Junco, J. (2009): *Mater dolorosa. La idea de España en el siglo XIX*, Madrid: Taurus.

Arteaga, O., Schulz, H. y Roos, A.-M. (2008): “Geoarqueología dialéctica en la Bahía de Cádiz”, *RAMPAS*, 10, 21-116.

Bonachía Hernando, J. A. (2012): “El agua en las Partidas”, en Mª I. Valdivieso, Mª I. y J. A. Bonachía Hernando (coord.): *Agua y sociedad en la Edad Media hispana*, Granada, 2012, 13-64.

Borja Barrera, F. (2014): “Geoarqueología urbana de Sevilla”, en J. Beltrán Fortes *et al.*,

Sevilla arqueológica. La ciudad en época protohistórica, antigua y andalusí, Sevilla: Universidad-Ayuntamiento, 276-303.
Borja Palomo, F. (1878): *Historia crítica de las riadas o grandes avenidas del Guadalquivir en Sevilla desde su Reconquista hasta nuestros días*, Sevilla: Ayuntamiento, 2 vols.
Borrero Fernández, M. (2005): "Lebrija en la Baja Edad Media. Población y economía", en M. González Jiménez (ed.), *I Jornadas de Historia de Lebrija. Edad Media. Lebrija, 28-30 de octubre de 2004*, Lebrija: Ayuntamiento, 81-100.
Camporesi, P. (1992): *Le belle contrade. Nascita del paesaggio italiano*, Garzanti.
Carriazo Rubio, J. L. (1998): "Fernán Pérez de Oliva y el proyecto de navegación del Guadalquivir: teoría y práctica del Humanismo", en L. Gómez Canseco (ed.), *Anatomía del Humanismo. Benito Arias Montano, 1598-1998*, Huelva.
Calle Gotor, J. R. *et. al.* (2004): *El concejo de Lebrija a través de sus actas capitulares (1451-1626)*, Lebrija: Ayuntamiento.
Collantes de Terán, A. (2008): "Del Betis a Guadalquivir: la victoria de Mercurio", en A. Collantes de Terán, *Una gran ciudad bajomedieval. Sevilla*, Sevilla: Universidad, 195-224.
Costantini, V. (2011): "Siena 1318: la congiura di carnaioli, notai e magnati contro il governo dei Nove", *Studi Storici. Rivista trimestrale dell'Istituto Gramsci*, 51, 1, 229-252.
Crivello, F. (2009): "La rinascita del paesaggio agreste e dell'iconografia urbana", *Città e campagna nei secoli altomedievali. Spoleto, 27 marzo – 1 aprile 2008*, Spoleto: Fondazione Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo.
Crouzet-Pavan, E. (2014): *Le città viventi. Italia XIII – XV secolo*, Siena: SeB.
Delort, R. y Walter, F. (2002): *Storia dell'ambiente europeo*, Bari: Dedalo.
Fernández Chaves, M. F. (2011): *Los Caños de Carmona y el abastecimiento de agua en la Sevilla moderna*, Sevilla.
Fernández-Palacios Carmona, J. Mª y Olmedo Granados, F. (coords.) (2015): *Río Guadalete*, Sevilla, Junta de Andalucía.
Frugoni, C. (1983): *Una lontana città. Sentimenti e immagini nel Medioevo*, Torino: Einaudi.
— (a cura di) (2010): *Pietro e Ambrogio Lorenzetti*, Firenze, Le Lettere.
Girardi, C. (2011): *La natura in cornice. Il paesaggio e la sua invenzione tra XVI e XVII secolo*, Bologna, Bononia University.
González Bernáldez, F. (2011), *Ecología y paisaje,* Madrid, Fundación Interuniversitaria Fernando González Bernáldez.
González Jiménez, M. (1979): "Notas sobre la pesca en el Guadalquivir: los canales de Tarfía (S. XIII-XIV)", *Archivo Hispalense*, 191, 95-104.
— (2008): "El Guadalquivir Medieval", en J. Rubiales Torrejón (ed.), *El río Guadalquivir*, Sevilla: Junta de Andalucía, 213-221.
González Jiménez, M. y Bello León, J. M. (1997): "El puerto de Sevilla en la Baja Edad Media", en D. Abulafia y B. Garí, *En las costas del Mediterráneo occidental. Las ciudades de la península Ibérica y del reino de Mallorca y el comercio mediterráneo en la Edad Media*, Barcelona: Omega, 213-241.
González Rodríguez, R. *et al.* (2008): *Carta Arqueológica Municipal. Jerez 1: el núcleo urbano*, Sevilla: Junta de Andalucía.
Hermon, E. (2014): "Concepts environnementaux et la gestion intégrée des bords de l'eau (riparia) dans l'Empire Romain: une leçon du passé?", en E. Hermon y A. Watelet (dirs.), *Riparia, un patrimoine culturel. La gestion intégrée des bords de l'eau. Actes de l'atelier Savoirs et pratiques de gestion intégrée des bords de l'eau –Riparia, Sudbury, 12-14 avril 2012*, Oxford BAR, 9-18.

Herrera, G. A. de (1970): *Obra de agricultura*, Madrid: BAE.
Horden P. y Purcell, N., (2000): *The corrupting sea. A study of Mediterranean history*, Oxford: Blackwell Publishing.
Jiménez Martín, A. (2013): *Anatomía de la catedral de Sevilla*, Sevilla, Diputación.
Lagóstena Barrios, L. (2014): "La percepción de la ribera en la costa atlántica de la provincia Hispania Ulterior Baetica. El Lacus Ligustinus", en E. Hermon y A. Watelet, *Riparia, un patrimoine culturel. La gestion intégrée des bords d l'eau. Proceedings of the Sudbury Workshop, April 12-14, 2012. Actes de l'atelier Savoirs et pratiques de gestion intégrée des bords de l'eau. Riparia, Sudbury*, Oxford, BAR, 187-197.
Lleó Cañal, V. (2012): *Nueva Roma. Mitología y humanismo en el Renacimiento sevillano*, Madrid, CEEH.
Maderuelo, J. (2006): *El paisaje. Génesis de un concepto*, Madrid: Abada.
— (dir.) (2006-2010): *Paisaje y pensamiento, Paisaje y Arte, Paisaje y territorio, Paisaje e Historia y Paisaje y patrimonio*, Madrid: Abada.
Mallada, L. (1890): *Los males de la patria y la futura revolución española*, Madrid: Colegio de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos, 2004.
Maravall, J. A. (1997): *El concepto de España en la Edad Media*, Madrid: Centro de Estudios Constitucionales.
Maritano, C. (2009): "Paisajes escritos y paisajes representados", en E. Castelnuovo y G. Sergi (eds.), *Arte e Historia en la Edad Media. Volumen I. Tiempo, espacios, instituciones*, Madrid: Akal, 2009, 253-281.
Martín Gutiérrez, E. (2003): *La identidad rural de Jerez de la Frontera. Territorio y poblamiento durante la Baja Edad Media*, Cádiz: Universidad.
— (2004): *La organización del paisaje rural durante la Baja Edad Media. El ejemplo de Jerez de la Frontera*, Sevilla: Universidad.
— (2014): "Interacción sociedad y medio ambiente. El entorno de la laguna de los Tollos (Andalucía Occidental), siglos XIII al XV", *Studia Historica. Historia Medieval*, 32, 103-130.
— (2015): *Paisajes, ganadería y medio ambiente en las comarcas gaditanas. Siglos XIII al XVI*. Cádiz-Extremadura: Universidad.
— (En prensa a): "El aprovechamiento de humedales y marismas: paisajes olvidados, paisajes recuperados en las comarcas atlánticas gaditanas a finales de la Edad Media", en Mª I. Val de Valdivieso (ed.), *El agua en el imaginario medieval. Valladolid 5 y 6 de octubre de 2015*, Valladolid.
— (En prensa b): "El agua en Tempul a finales de la Edad Media", en L. Lagóstena Barrios (ed.), *Lacvs autem ídem et stagnus, ubi inmensa aqua convenit. Estudios históricos sobre humedales en la Bética (II)*, Cádiz, Seminario Agustín de Horozco.
— (En prensa c): "El río Guadalete durante el siglo XV: interacción sociedad y medio ambiente", en P. Galetti (A cura di), *Collana Insulae Diomedeae*.
— (En prensa d): "Los paisajes rurales en las comarcas gaditanas: transformaciones y permanencias. Interacción sociedad y medio ambiente. Siglos XIII al XV", en E. Guinot y J. Torró (eds.), *Expansión cristiana y transformaciones agrarias en la Península Ibérica medieval. El impacto de las conquistas en los paisajes y ecosistemas cultivados andalusíes (Siglos XII-XVI)*, Valencia.
Martínez, H. S. (2016): *El humanismo medieval y Alfonso X el Sabio. Ensayo sobre los orígenes del humanismo vernáculo*, Madrid: Polifemo.
Martínez de Pisón, E. (2009): *Miradas sobre el paisaje*, Madrid: Biblioteca Nueva.
Matheus, M. *et al.* (2010): *Le calamità ambientali nel Tardo Medioevo europeo: realtà, percezioni, reazioni*, Firenze, University.

Mazzi, M. S. (1997): *Oltre l'orizzonte. In viaggio nel Medioevo*, Torino: Gribaudo.
Menant, F. (2011): *L'Italia dei comuni (1100-1350)*, Roma: Viella.
Ménanteau, L. (2008): "Morfología y evolución histórica del Bajo Guadalquivir: el ejemplo de Sevilla", en J. Rubiales Torrejón (ed.) *El río Guadalquivir*, Madrid: Junta de Andalucía-Ministerio de Medio Ambiente, 55-63.
Milani, R. (2007): *El arte del paisaje*, Madrid: Biblioteca Nueva.
Montanari, M. (2012): "Il sapore dell'acqua", *Gusti del Medioevo. I prodotti, la cucina, la tavola*, Roma-Bari, 136-154.
Montoya Martínez, J. (1998-1999): "Cancionero de Santa María de El Puerto. Edición, traducción y notas", *Alcanate. Revista de Estudios Alfonsíes*, I, 117-275.
Morales Sánchez, Mª I. (2015): "Intervenciones de la literatura en el paisaje del humedal", en L. Lagóstena Barrios (ed.), *Qui lacus aquae stagna paludes sunt… Estudios históricos sobre humedales en la Bética*, Cádiz: Seminario Agustín de Horozco de Estudios Económicos de Historia Antigua y Medieval, 149-185.
Münzer, J. (2002): *Viaje por España y Portugal (1494-1495)*, Nota introductoria R. Alba, Madrid: Polifemo.
Nebrija, A. de (1992): *Historia de los Reyes Católicos, V.* Bonmati y F. Alvarez (eds.), Cádiz, Universidad.
Ojeda Rivera, J. F. y Moral Ituarte, L. del (2004): "Percepciones del agua y modelos de su gestión en las distintas fases de la configuración de Doñana", *Investigaciones Geográficas*, 35, 25-44.
Pérez de Oliva, F. (1995): *Diálogo de la dignidad del hombre. Razonamientos. Ejercicios*, Mª L. Cerrón Puga (ed), Madrid: Cátedra, 188-204.
Petrarca, F. (2010) "Le Senili", XIV, I, *Le Senili. Libri XIII-XVIII*, Testo critico di nota e., Traduzione e cura di dotti, u., Torino: Aragno.
Piccinni, G. (2012): *Il banco dell'ospedale di Santa Maria della Scala e il mercato del denaro nella Siena del Trecento*, Pisa: Pacini Editore.
Pimentel, J. (2010): *El Rinoceronte y el Megaterio. Un ensayo de morfología histórica*, Madrid: Abada.
Rodríguez Estévez, J. C. (1998): *Cantera y obra. Las canteras de la Sierra de San Cristóbal y la Catedral de Sevilla*, El Puerto de Santa María.
— (2011): "Cambio y continuidad en el proyecto gótico de la catedral de Sevilla", *Laboratorio de Arte*, 23, 33-64.
Romero Medina, R. y Romero Bejarano, M. (2010): "Arquitectura tardogótica en el sur del antiguo Arzobispado de Sevilla: los maestros canteros y la construcción del puente de Cartuja (1525-1541)", *Boletín Museo e Instituto Camón Aznar,*106, 251-288.
Rubiales Torrejón, J. (coord.) (2008): *El río Guadalquivir*, Madrid: Ministerio de Medio Ambiente.
Ruiz Pilares, E. (2012-2013): "La política viaria municipal a finales de la Edad Media: el caso de Jerez de la Frontera", *Norba. Revista de Historia*, 207-226.
Salas Organvídez, Mª A. (2004): *La transición de Ronda a la Modernidad. La región de Ronda tras su anexión a la Corona de Castilla*, Ronda: La Serranía.
Sánchez Saus, R. (2015): *La Sevilla de doña Guiomar Manuel. Un ejemplo medieval de evergesía cívica y cristiana*, Sevilla.
Skinner, Q. (2009): *El artista y la filosofía política. El Buen Gobierno de Ambrogio Lorenzetti*, Sevilla: Trotta.
Suárez Quevedo, D. (2007): "Navegación fluvial e ingeniería militar en España, siglos XVI-XVII. De Pérez de Oliva y Antonelli, a Leonardo Torriani y Luis Carduchi", *Anales de*

Historia del Arte, 2007, 17, 117-153.
Tebrake, W. H. (1985): *Medieval frontier. Culture and ecology in Rijnland*, Texas: A&M University Press.
Tosco, C. (2009): *Il paesaggio storico. Le fonti e i metodi di ricerca*, Bari.
— (2011): *Petrarca: paesaggi, città, architetture*, Macerata: Quolibet.
Traina, G. (2002): "L'uso del bosco e degli incolti", en G. Forni y A. Marcone (a cura di), *L'età Antica. 2 Italia Romana. Storia dell'agricoltura italiana*, Firenze: Polistampa, 225-258.
Val Valdivieso, Mª I. (2003): *Agua y poder en la Castilla Bajomedieval. El papel del agua en el ejercicio del poder concejil a fines de la Edad Media*, Valladolid: Junta de Castilla y León.
— (2010): "Usos del agua en las ciudades castellanas del siglo XV", *Cuadernos del CEMYR*, 18, 145-166, 162-165.
Vitta, M. (2005): *Il paesaggio. Una storia fra natura e architettura*, Torino: Enaudi, 2005.

CAPÍTULO 11

El agua como recurso vital y terapéutico

MARÍA ROSARIO CABELLO PORRAS

El agua es fuente de inspiración y ha sido siempre centro de asentamientos a lo largo de la historia de la humanidad. Las comunidades más estables se han localizado en torno a los ríos, al mar, a fuentes y pozos, en definitiva en torno al agua. Podemos preguntarnos pero ¿por qué ha sido así?, ¿a qué se debe que no podamos subsistir sin agua?, ¿qué es lo que lo determina?, ¿por qué nuestro cuerpo depende del agua en tan gran medida? Y la respuesta es razonable y fácil de contestar. La búsqueda constante de los seres vivos del agua, y concretamente del ser humano es una cuestión de supervivencia. Sin agua, al igual que sin aire, no podemos vivir porque más de la mitad de nuestro cuerpo es agua. Así si perdemos agua, perdemos parte de nuestro cuerpo y de nuestra energía y, por tanto, nuestro organismo deja de funcionar bien, llegando incluso a la muerte. De ahí que siempre se repita *el agua es fuente de vida.*

Pero el agua no es solo fuente de vida también puede ser fuente de enfermedad y muerte. Y en este caso podemos preguntarnos de

nuevo ¿por qué?, ¿a qué se debe?, ¿qué lo determina? Y la respuesta vuelve a ser fácil de contestar. El agua es uno de los principales elementos que debemos incorporar a nuestro organismo, como ya hemos visto. Este valioso líquido a veces puede venir contaminado con sustancias dañinas que al llegar a nuestro cuerpo nos pueden hacer enfermar. Otras veces, puesto que es fuente de vida, no solo para los seres humanos, puede ser el caldo de cultivo de otros organismos o microorganismos que transmiten o producen enfermedades a los hombres. Por eso este bien tan preciado debemos cuidarlo, protegerlo y preservarlo y así proteger nuestra salud y la vida en nuestro planeta.

Para entender mejor estos conceptos vamos a intentar concretarlo y justificarlo con datos y explicaciones científicas.

IMPORTANCIA DEL AGUA EN EL ORGANISMO

La constitución normal del cuerpo de un adulto es aproximadamente de un 60 por ciento de agua. Lo que equivaldría, en una persona de unos 70 kilos de peso, a unos 42 litros. Esta agua se va a repartir en diferentes zonas del cuerpo en mayor o menor proporción según sus características y necesidades. Son lo que llamamos técnicamente *compartimentos*. El tamaño real de todos los compartimentos de fluidos depende de diferentes factores, incluidos el tamaño y el índice de masa corporal de los individuos. Podemos decir que en un adulto de unos 70 kilos de peso este volumen se repartiría en los siguientes compartimentos:

- El líquido intracelular constituye las dos terceras partes del agua corporal total que son unos 28 litros.
- El compartimento del líquido extracelular constituye la tercera parte del total del agua corporal unos 14 litros. Está

> compuesto en una cuarta parte por el plasma (3,5 litros), que es la sangre sin hematíes, y por el líquido intersticial (10,5 litros), que es el líquido que baña las células por fuera del sistema vascular, así como en el hueso y el tejido conectivo.

La proporción de agua varía según los tejidos; así en el cerebro humano el agua es algo más de un 75 por ciento; en los huesos de alrededor, de un 25 por ciento, y en la sangre, de un 83 por ciento. Sin embargo, esta proporción no es permanente, sino que en un mismo individuo la cantidad de agua corporal total (ACT) varía a lo largo de la vida y según el tipo corporal. En los niños con rápido crecimiento es de un 75 por ciento del peso del cuerpo, sin embargo, en los adultos el porcentaje es menor y se va reduciendo al avanzar la edad. Además, la grasa corporal juega un papel determinante siendo menor la cantidad de agua corporal total en los individuos obesos y en las mujeres, si los comparamos con los de su misma edad y hombres. Este matiz es muy importante para saber cómo se reparten las sustancias por nuestro cuerpo, como en el caso de los fármacos. En los casos mencionados a veces, según la solubilidad de los fármacos, es necesario ajustar las dosis (Mulroney, 2010).

El agua, además de la función constituyente del cuerpo, desempeña otras funciones imprescindibles para mantener la salud y la vida. Es el medio en el cual se diluyen los líquidos corporales (sangre, secreciones digestivas, orina, etc.). El agua es el diluyente y medio de transporte para los nutrientes, minerales y el oxígeno a las células, así como de los productos de desecho de estas. Facilita la digestión al diluir los nutrientes de los alimentos y previene el estreñimiento, regula la temperatura corporal, sirve para lubricar

nuestras articulaciones, etc. Mejora el funcionamiento de los riñones y previene su daño, así como el del hígado, facilitando la eliminación de productos tóxicos del organismo. Ayuda a mantener la piel tersa y joven mediante su hidratación, pero también la del resto de tejidos y de manera muy especial la de los ojos, nariz y boca (Mayo Fundation for Clinical Education and Research, 2016).

Si nos falta agua en el organismo, decimos que estamos deshidratados y su carencia puede hacernos sentir mal, cansados, con dolor de cabeza, calambres musculares, alteraciones en la presión arterial, sequedad de la piel y puede provocarnos alteraciones renales, entre otras enfermedades.

También es necesario que el agua que consumimos esté en condiciones adecuadas, el agua contaminada o el agua en mal estado también pueden ser fuente de enfermedades y vehículo de transporte de las mismas.

De otra parte, es importante mantener una buena higiene corporal para prevenir ciertas enfermedades y para ello, el agua es fundamental.

Una buena hidratación diaria es imprescindible para el correcto funcionamiento de nuestro organismo. Para un adulto sano una deshidratación de un 1 por ciento supone la aparición de sed, de un 2,8 por ciento del peso corporal por exposición al calor o tras un ejercicio fuerte, conlleva una disminución de la concentración, del rendimiento físico, de la memoria a corto plazo, un aumento del cansancio, cefaleas, así como reducción del tiempo de respuesta. Cuando las cifras superan el 10 por ciento nos inmoviliza y es imprescindible recibir asistencia médica adecuada para permitir la recuperación. Si el estado de deshidratación supera el 12 por ciento

del peso corporal nos causaría la muerte. Por tanto, podemos decir que morimos antes de sed que de hambre.

Y para evitarlo, ¿cómo podemos saber que necesitamos beber agua y en qué momento? y ¿cuánta agua debemos beber? Si supiéramos oír a nuestro cuerpo, no sería necesario hacernos estas preguntas, pero nuestros hábitos de vida nos impiden percibir los mensajes que nuestro organismo nos manda muchas veces, como es el caso de sentir sed. Además de la sed, existen otros signos cuando la deshidratación es mayor como es el que aparezca la orina oscura, de color más amarillo e intenso olor debido a la concentración de las sustancias de desecho que el organismo necesita eliminar a través del riñón mediante la orina. Otro de los signos externos es la sequedad de la piel, este es fácil de explorar y detectar. Una forma de ver si estamos deshidratados es mediante el signo del pliegue. Este ocurre cuando se pellizca con suavidad y se forma un pliegue cutáneo que se deshace con lentitud en pacientes deshidratados. Este signo debe buscarse en el abdomen, en el dorso de la mano o en la región deltoidea. Es muy útil en la exploración de los niños con diarrea y en los ancianos. El signo del pliegue o signo del lienzo húmedo es uno de los signos de deshidratación en Pediatría y es una verdadera urgencia médica. Está ausente si la piel retorna instantáneamente a su estado original; retorna lentamente, si lo hace de manera lenta, pero en menos de dos segundos, retorna muy lentamente si tarda más de dos segundos en recuperar el estado original, en estos casos se confirma la existencia de un proceso de deshidratación.

La sed es el signo más evidente de que nos estamos deshidratando y debemos beber agua. Pero existen circunstancias

en que el deterioro del organismo, como por ejemplo en los ancianos, impide que se perciba adecuadamente la sensación de sed y tienden a dejar de beber, con el consiguiente riesgo de deshidratarse por falta de ingesta de agua. Por eso a las personas mayores conviene insistirles en la necesidad de que beban, aunque no tengan sed y que realicen la ingesta de forma gradual a lo largo del día. Para la mujer el agua juega un papel fundamental en el embarazo, favoreciendo su adecuado desarrollo, o durante la lactancia preservando la cantidad y calidad de la leche materna. El consumo apropiado de agua durante la menopausia, además de reducir los efectos del envejecimiento en piel y huesos, mantiene el peso corporal. Nuestra mente también es muy sensible a la falta de agua. En muchas ocasiones no conseguimos pensar con claridad por qué nuestro cerebro está deshidratado. La cantidad de agua que consumimos cada día desempeña un papel muy importante para mantener un cuerpo sano.

Los requerimientos de agua del organismo no son siempre los mismos y dependen de diferentes factores, unos propios, como las condiciones de salud, peso y talla, sudoración o el ejercicio que realicemos, y otros externos, como el calor ambiental. Además, las pérdidas de líquido de nuestro organismo varían según la cantidad de sudor que eliminemos, la exhalación o la orina. Así, por ejemplo, en climas cálidos se tiende a perder más agua a través de la sudoración, y en climas fríos, se tiende a orinar más. Si se padece un proceso diarreico, la pérdida de líquido es mayor. Los individuos con elevado peso necesitan más agua para los músculos, y el resto de tejidos, puesto que su volumen es mayor.

Llegados a este punto nos asalta, de nuevo, la duda, pero

¿cuánta agua debemos beber al día? La recomendación en los niños es de 0,6 litros diarios en el primer año de vida y de 1,8-2,6 litros en la adolescencia. En líneas generales podemos decir que beber una buena cantidad de agua durante el día brinda enormes beneficios para la salud. Y en condiciones medias normales se suele recomendar a un adulto beber entre ocho y diez vasos de agua al día para disfrutar de los beneficios que el agua nos aporta y que vamos a señalar a continuación.

EL AGUA Y LA SALUD: EFECTOS BENEFICIOSOS DEL AGUA EN EL ORGANISMO

- Alivia la fatiga: El agua es utilizada por el cuerpo para eliminar toxinas y productos de desecho que este no necesita. Cuando hay menos agua en el cuerpo, el corazón tiene que trabajar más para bombear la sangre oxigenada a todas las células y otros órganos principales. Todos estos factores hacen que te sientas cansado siempre.
- Ayuda a la digestión y mejora el tránsito intestinal. Cuando se ingiere suficiente agua los alimentos se descomponen apropiadamente y la hidratación de los desechos es la adecuada para una buena eliminación. Esto ayuda a que el sistema digestivo funcione correctamente previniendo el estreñimiento.
- Previene el dolor de cabeza y la migraña al ser una de las causas de ellas la deshidratación. En estos casos si bebemos agua el cuerpo se hidrata y mejoran nuestros síntomas.
- Nos mejora el estado de ánimo porque el agua hace que nuestro cuerpo se sienta bien y mejore su nivel de energía. Cuando el cuerpo está activo y en el estado de funcionamiento adecuado, se da una señal positiva al cerebro que mejora el estado de ánimo y el humor.
- Según estudios recientes el aumento en la hidratación corporal puede asociarse con la pérdida de peso. El agua ayuda a

eliminar los subproductos de la grasa. Cuando se bebe agua, el estómago se llena y hace que disminuya el apetito. Algo importante del agua es que no contiene calorías, grasas, carbohidratos, ni azúcares y es un gran reemplazo de las bebidas con alto contenido calórico, como el alcohol, bebidas gaseosas o refrescos azucarados, causantes del aumento de peso. Entre los mecanismos sugeridos como responsables de este efecto están el incremento del metabolismo debido a la expansión del volumen celular por la hidratación. Estudios realizados en humanos apoyan esta hipótesis del efecto en la pérdida de peso y la reducción de los factores de riesgo en el desarrollo de la obesidad y la diabetes tipo II (Thornton SN, 2016). En individuos obesos o con sobrepeso que seguían dieta hipocalórica o baja en azúcares se observó que el incremento en el consumo diario de agua, de más de un litro, facilitaba la pérdida de peso (Stookey, 2015).

- Permite mantener la piel sana. El agua ayuda a hidratar, regenerar y aumentar la elasticidad de la piel. Cuando tomamos el agua necesaria, la piel estará bien hidratada y se verá fresca, suave, brillante y tersa. También ayuda a tu piel con las cicatrices, acné, arrugas y otros síntomas de envejecimiento.
- Regula la temperatura del cuerpo: Las propiedades térmicas del agua y su capacidad para liberar el calor del cuerpo cuando el sudor se evapora de la superficie de la piel, son de gran ayuda en el mantenimiento de la temperatura corporal durante todo el día. Una temperatura corporal bien regulada nos hará sentir mejor y con más energía, y nos ayudará a mantener los músculos y articulaciones lubricados evitando calambres y esguinces.
- Puede reducir el mal aliento. Este síntoma es una clara señal de que tu cuerpo necesita más agua. El motivo es que la saliva ayuda a la boca a liberarse de bacterias y mantener la lengua hidratada. Cuando no bebemos suficiente, nuestra boca se seca y no podemos limpiarla adecuadamente lo que facilita la reproducción de las bacterias que causan el mal aliento.

- Reduce el riesgo de padecer enfermedades al mejorar el funcionamiento de los órganos, sobre todo los implicados en la eliminación de sustancias tóxicas y de desecho como los riñones.
- Cuando el cuerpo recibe la cantidad adecuada de agua, podría incluso mejorar el sistema inmunológico. Así, el cuerpo podría luchar, en mejores condiciones, contra enfermedades como la gripe, cálculos renales y ataque cardiaco. También será de gran ayuda para hacer frente a problemas de salud como el reumatismo, la artritis, etc. (Redworks Communications, 2014).

Por todas estas razones, es muy importante tener el hábito de beber agua diariamente, para evitar la deshidratación y mantenernos saludables.

Pero, además, si el agua no está en buen estado puede también ser causa de enfermedades.

EL AGUA COMO ORIGEN DE ENFERMEDADES

La gestión inadecuada de las aguas residuales urbanas, industriales y agrícolas conlleva que el agua que beben cientos de millones de personas se vea peligrosamente contaminada o polucionada químicamente. A continuación, comentamos cómo el agua puede ser vector de enfermedades:

ENFERMEDADES TRANSMITIDAS POR EL AGUA

El agua contaminada puede transmitir enfermedades como la diarrea, el cólera, la disentería, la fiebre tifoidea y la poliomielitis. Se calcula que la contaminación del agua potable provoca más de 502.000 muertes por diarrea al año. La disentería amebiana es producida por un protozoo que pasa por la vía fecal-oral por medio del agua, por alimentos contaminados y por contacto de una

persona con otra. Es una enfermedad que se distribuye por todo el mundo.

ENFERMEDADES CUYO ORIGEN ESTÁ EN EL AGUA

El paludismo o la malaria son producidas por protozoos que se desarrollan en el intestino de un mosquito y se expulsan con la saliva en cada ingesta de sangre. Se da fundamentalmente en países de África, Asia Sudoriental, India y Sudamérica pero puede llegar a países como el nuestro por el aumento del turismo. Estas y otras enfermedades como son el dengue, la chikunguña o la producida por el virus del zika, se transmiten por vectores como el mosquito, que crece en el agua y suponen, en ocasiones, un grave problema de salud pública y para cuyo control se necesitan campañas especiales (Gibson, 2014).

ENFERMEDADES DERIVADAS DE LA ESCASEZ DE AGUA

Se considera que algunas enfermedades como la lepra, la tuberculosis, la tosferina, el tétanos y difteria están vinculadas a la falta de agua (también conocidas como enfermedades vinculadas a la falta de higiene) porque prosperan en condiciones de escasez de agua y saneamiento deficiente. Las infecciones se transmiten cuando se dispone de muy poca agua para lavarse las manos. Estas enfermedades pueden controlarse eficazmente con mejor higiene, para lo cual es imprescindible tener agua en condiciones de salubridad adecuada.

También podríamos considerar en esta categoría aquellas enfermedades producidas por hongos cuyo contagio se produce en piscinas o en vestuarios y duchas de instalaciones deportivas, donde las condiciones higiénicas no son las más adecuadas.

INTOXICACIONES DERIVADAS DE LA INGESTIÓN DE AGUA CONTAMINADA

Otra causa de enfermedades serían aquellas situaciones en que se bebe agua contaminada por diferentes productos de origen industrial, que pueden llegar a producir importantes problemas de salud. Por ello, es necesario que las autoridades sanitarias realicen controles sanitarios periódicos a las aguas destinadas al consumo humano (Ministerio de Educación, 2016).

LOS RECURSOS HÍDRICOS EN EL MUNDO

Por desgracia existe una gran desigualdad en la disponibilidad de agua entre los diferentes países del mundo. Esta es muy manifiesta si comparamos los países desarrollados con los del tercer mundo. Y en muchos de ellos, aun teniendo agua, esta es insalubre. De hecho, quince millones de personas mueren al año en el mundo por la contaminación del agua, cada ocho minutos muere un niño por motivos del agua. De ellas unas 842.000 mueren de diarrea como consecuencia de la insalubridad del agua, de un saneamiento insuficiente o de una mala higiene de las manos. Sin embargo, la diarrea es ampliamente prevenible y la muerte de unos 361.000 niños menores de cinco años al año se podría evitar si se abordaran estos factores de riesgo. En los lugares donde el agua no es fácilmente accesible, las personas pueden considerar que lavarse las manos no es una prioridad, lo que aumenta la probabilidad de propagación de la diarrea y otras enfermedades.

La diarrea es la enfermedad más conocida que guarda relación con el consumo de alimentos o agua contaminados. Sin embargo, hay también otros peligros. Casi 240 millones de personas se ven afectadas por esquistosomiasis, una enfermedad grave y crónica

provocada por lombrices parasitarias contraídas por exposición a agua infestada.

En muchas partes del mundo, los insectos que viven o se crían en el agua son portadores y transmisores de enfermedades como el dengue, chikunguña y el zika. Algunos de estos insectos, denominados vectores, crecen en el agua limpia, y los contenedores domésticos de agua de bebida pueden servir como lugares de cría. Tan solo con cubrir los contenedores de agua es posible reducir la cría de vectores, con el beneficio añadido de reducir la contaminación fecal del agua en el ámbito doméstico.

Por todo lo expuesto anteriormente podemos afirmar que nuestras vidas dependen del agua y nuestra obligación es cuidarla. Para ello los organismos internacionales se han hecho eco de este problema mundial, lo han estudiado y han desarrollado programas para mejorar la salud de las personas, protegiendo la salubridad y el acceso al agua. En 2010 la Asamblea General de las Naciones Unidas reconoció explícitamente el derecho humano al abastecimiento de agua y al saneamiento: “Todas las personas tienen derecho a disponer de forma continuada de agua suficiente, salubre, físicamente accesible, asequible y de una calidad aceptable, para uso personal y doméstico”. Sin embargo, de aquí a 2025, la mitad de la población mundial vivirá en zonas con escasez de agua.

El crecimiento demográfico, la urbanización, la industrialización y el aumento de la producción y el consumo han generado una demanda de agua dulce cada vez mayor. Se prevé que en 2030 el mundo tendrá que enfrentarse a un déficit mundial del 40 por ciento de agua (2030 WRG, 2012). La cuestión es que hay agua suficiente

como para satisfacer las necesidades crecientes del mundo, pero no, si no cambiamos radicalmente el modo en que se usa, se maneja y se comparte el agua. La crisis hídrica mundial es una crisis de gobernanza mucho más que de recursos disponibles. El acceso al agua y al saneamiento está reconocido como un derecho humano, y ha sido durante mucho tiempo el foco de políticas y objetivos de desarrollo internacional (WWDR, 2015). Sin embargo, la discriminación basada en el origen étnico, la religión, la clase económica, la condición social, el sexo, la edad o las capacidades físicas a menudo limita el acceso de las personas a la tierra y al agua y a sus servicios relacionados. Dicha exclusión tiene efectos sociales y económicos a largo plazo. El acceso inadecuado al agua, saneamiento e higiene es una de las muchas privaciones que todavía sufren los grupos de población más pobres y marginados del mundo. Como ejemplo de ello tenemos los países del África subsahariana, en los que 695 millones de personas no tienen por ejemplo acceso al saneamiento, afectando a gran parte de la población de dichos países. Otro ejemplo, muy diferente, pero ilustrativo de cómo aún en la misma zona se puede discriminar por el uso de agua, es el de “el mayor desastre humanitario de la Franja de Gaza” que ya tiene fecha, según las Naciones Unidas anunciaron hace más de un año: “Gaza en 2020 no será un lugar habitable”. Y esto debido al bloqueo israelí y la falta de agua potable. “La Organización Mundial de la Salud recomienda un consumo de 100 litros de agua por habitante/día. En el año 2014, los palestinos estaban en los 70 litros/día y en alguna zona de Cisjordania apenas llegan a los 20 litros. Mientras que el consumo medio de un israelí es de 280 litros/día” (El Diario.es, 2016).

En las dos últimas décadas se han hecho unos progresos impresionantes, 2.600 millones de personas han logrado acceder a mejores fuentes de agua potable y 2.100 millones a mejores servicios de saneamiento. Todavía queda mucho por hacer porque 663 millones de personas carecen de fuentes mejoradas de agua potable y 2.400 millones en todo el mundo no tienen acceso a instalaciones de saneamiento mejoradas. 946 millones de personas hacen sus necesidades al aire libre (WHO/UNICEF, 2015). En muchos países se ha aumentado el saneamiento construyendo redes de alcantarillado, pero sin prestarle la debida atención al tratamiento y eliminación de las aguas residuales. Las mujeres y las niñas son a menudo las encargadas de ir a buscar el agua; en el África subsahariana rural, muchas dedican al menos media hora a esta tarea y algunas de ellas hacen varios viajes que les ocupan hasta dos o cuatro horas al día (Pickering y Davis, 2012). Así existen más probabilidades de que la falta de saneamiento suponga un obstáculo para la educación de una niña que para la de un niño (WWDR 2015).

TABLA 1

LOS CAMBIOS QUE HA EXPERIMENTADO EL MUNDO…

EN 1990	EN 2015
• Población mundial: 5.300 millones	• Población mundial: 7.300 millones
• El 57% de la población vivía en zonas rurales	• El 54% de la población mundial vive en zonas urbanas
• El 76% de la población utilizaba fuentes de agua potable mejoradas	• El 91% de la población utiliza fuentes mejoradas de agua potable
• 1.300 millones de personas carecían de fuentes de agua potable mejoradas	• 663 millones de personas carecen de fuentes mejoradas de agua potable
• 346 millones de personas utilizaban aguas de superficie	• 159 millones de personas utilizan aguas de superficie
• El 54% de la población utilizaba instalaciones de saneamiento mejoradas	• El 68% de la población utiliza instalaciones de saneamiento mejoradas
• Casi la mitad de la población mundial carecía de saneamiento mejorado	• 1 de cada 3 personas carece de saneamiento mejorado
• 1 de cada 4 personas en todo el mundo practicaba la defecación al aire libre (1.300 millones)	• 1 de cada 8 personas en todo el mundo practica la defecación al aire libre (946 millones)
• En 87 países el porcentaje de acceso a agua potable mejorada era superior al 90%	• En 139 países el porcentaje de acceso a agua potable mejorada es superior al 90%
• En 23 países el porcentaje de acceso a agua potable mejorada era inferior al 50%	• En 3 países el porcentaje de acceso a agua potable mejorada es inferior al 50%
• En 61 países el porcentaje de acceso a saneamiento mejorado era superior al 90%	• En 97 países el porcentaje de acceso a saneamiento mejorado es superior al 90%
• En 54 países el porcentaje de acceso a saneamiento mejorado era inferior al 50%	• En 47 países el porcentaje de acceso a saneamiento mejorado es inferior al 50%
• 147 países han alcanzado la meta de los ODM relativa al agua potable	
• 95 países han alcanzado la meta de los ODM relativa al seamiento	
• 77 países han alcanzado la meta relativa al agua potable y al saneamiento	

El Objetivo de Desarrollo del Milenio relativo al agua potable (ODM 7) se cumplió a nivel mundial en 2010. Consistía en que el 88 por ciento de la población mundial tuviera acceso a fuentes sostenibles de agua potable. Los 48 países menos desarrollados no han alcanzado la meta, aunque se han hecho progresos sustanciales y el 42% de la población de esos países ha logrado acceder a fuentes mejoradas de agua de bebida desde 1990.

En la siguiente tabla de los resultados publicados en el Informe 2015 del Programa Conjunto OMS/UNICEF de Monitoreo (PCM) se reflejan los progresos en la consecución de los Objetivos de Desarrollo del Milenio (ODM) comparando los años 1990 y 2015 (WHO/UNICEF, 2015).

CONCLUSIONES

La OMS como autoridad internacional en materia de salud pública y calidad del agua lidera los esfuerzos mundiales por prevenir la transmisión de enfermedades por el agua y asesora a los gobiernos acerca del desarrollo de metas y normativas relacionadas con la salud.

En 2015 la OMS introdujo el concepto de Plan de Seguridad del Saneamiento para respaldar la aplicación de las directrices sobre las aguas residuales. La OMS colabora estrechamente con UNICEF en una serie de áreas relacionadas con el agua y la salud. Por ejemplo, el plan de acción mundial integrado para acabar con las muertes infantiles prevenibles por neumonía y diarrea para 2025 establece varias metas preventivas y terapéuticas, entre las que destaca la consecución, para 2030, del acceso universal a agua de bebida en

los centros sanitarios y los hogares. Los medios de aplicación en los centros sanitarios abarcan varias áreas sanitarias, como la cobertura sanitaria universal de calidad, y ambos organismos han establecido un plan de trabajo para lograr progresivamente el acceso universal en el ámbito de los centros sanitarios y en las esferas nacional y mundial (OMS, 2016).

Como ciudadanos del mundo tenemos el deber y la gran responsabilidad de proteger y cuidar los recursos hídricos de los que disponemos y hacer un uso sostenible de ellos por el bien de la población mundial y de las generaciones futuras. El agua la necesitamos para vivir y es de todos. Bien administrada y distribuida, al igual que los alimentos, tendríamos la suficiente para vivir todos de manera saludable. Por tanto, respetemos, cuidemos, compartamos y utilicemos con responsabilidad el más preciado líquido del mundo.

BIBLIOGRAFÍA

DIARIO.ES, (2016): http://www.eldiario.es/desalambre/Mekorot-apartheid-agua-Palestina_0_244976421.html

GIBSON, K. E. (2014): "Viral pathogens in water: occurrence, public health impact, and available control strategies", *Curr Opin Virol*. 2014 Feb;4:50-7. doi: 10.1016/j.coviro.2013.12.005. Epub Jan 14.

MAYO FUNDATION FOR CLINICAL EDUCATION AND RESEARCH (2016): http://www.mayoclinic.org/healthy-lifestyle/nutrition-and-healthy-eating/multimedia/functions-of-water-in-the-body/img-20005799

MINISTERIO DE EDUCACIÓN. PROYECTO BIOSFERA (2016): http://recursos.cnice.mec.es/biosfera/alumno/1ESO/hidrosfe/salud.htm

MULRONEY, S. E. Y MYERS, A. K. (2010): "La célula y la homeostasis de líquidos", *Netter`s Essential Physiology*, Elsevier Masson, pp. 3-5.

ORGANIZACIÓN MUNDIAL DE LA SALUD (OMS), 2016: http://www.who.int/mediacentre/factsheets/fs391/es/

PICKERING, A. J., DAVIS, J. (2012): "Freshwater availability and water fetching distance affect child health in sub-Saharan Africa", *Environ Sci Technol*. Feb 21;46 (4):2391-7. doi: 10.1021/es203177v. Epub 2012 Feb 9.

REDWORKS COMMUNICATIONS (2014): http://redworkscoaching.com/drinking-water/

STOOKEY, J. J. (2016): "Negative, Null and Beneficial Effects of Drinking Water on Energy

Intake, Energy Expenditure, Fat Oxidation and Weight Change in Randomized Trials: A Qualitative Review", *Nutrients*, Jan 2;8(1). pii: E19. doi: 10.3390/nu8010019.

Thornton, S. N. (2016): "Increased Hydratation Can Be Associated with Weight Loss", *Front Nutr*, Jun 10;3:18. doi: 10.3389/fnut.2016.00018. eCollection 2016.

2030 Water Resources Group (WRG) 2012. Catalysts for action partnership for sustainable water resources Management. Annual Report: http://nexusconference.web.unc.edu/files/2014/03/Berntell_Anders.pdf

World Health Organization (WHO) and UNICEF (2015): "Data Progress on Sanitation and Drinking Water – 2015 update and MDG assessment", I.World Health Organization. II.UNICEF. ISBN 9 789241 509145(NLM classification: WA 670).

WWDR (2015): "Agua para un mundo sostenible", *Informe de las Naciones Unidas sobre el desarrollo de los recursos hídricos en el mundo 2015*.

CAPÍTULO 12

Agua donde y de donde se nace. Sobre ginecología, obstetricia y pediatría en las artes de curación espantamales

ANA PAULA GUIMARÃES

Probemos a detectar ciclos y circuitos “ancestrales” sobre el papel que juega el agua desde el periodo prenatal hasta los cuidados posparto y las prácticas pediátricas. Observemos, en primer lugar: en la gran obra de Michel Giacometti, a la que se hace referencia en el título, existen 1353 alusiones al AGUA. Nunca abandonamos el lugar en el que hacemos pie dentro del agua que aquí nos trae; tendremos en cuenta solo los gestos, actos y prácticas en las que el agua gobierne, actúe, domine y... cure.

De momento, si es media noche, sea cauteloso: corre el riesgo de sufrir hidropesía (sentirse sediento, insaciable) si no despierta el agua antes de beberla. Y para despertarla, sea la hora que sea, grítele: “¡Agua! ¡Agua!”.

Fernando Alves, en un programa de radio de la TSF –Rádio Notícas “SINAIS”, se refiere a esta otra manera de despertar el agua de debajo de las piedras cuando narra (TSF, 1 de octubre de 2015, “Notas de carretera para el Día Mundial de la Música en Aljustrel”):

Uno de los viejos mineros de Aljustrel (vida incluso más triste que la de marinero) recuerda “los días distantes y secos en los que anduvo vendiendo agua de tierra en tierra. A dos pasos del mirador, la ermita de Nuestra Señora del Castillo guarda la leyenda de la piedra bajo la que duerme un río. Fue aquí, sobre esta piedra, donde apareció un día la Vírgen del Castillo. Se dice que quien acerca su oído a la piedra, escucha el mar y que si se retirase la piedra, el río treparía y atravesaría las montañas, y Aljustrel quedaría inundado”.

En las paredes de las habitaciones del hotel de la villa hay un poema. Fernando Alves comparte lo que ve en la inmensidad del Alentejo: *“Terra lavrada a ser mar mas sem ter sal”*/“Tierra labrada para ser mar pero sin tener sal”.

Y los comensales confirman: *“Quando há uma grande ribeirada, as pedras cantam”*/“Cuando hay un gran torrente de agua, las piedras cantan”.

OBSTETRICIA Y GINECOLOGÍA

ESTERILIDAD Y FECUNDIDAD

Comencemos ahora por buscar, en el capítulo I, “Obstetricia y Ginecología”, revisado por el Profesor Doctor Miguel Oliveira da Silva, en *Artes de Curación y Espantamales* (2009: 219-221), cuáles son las formas de prever si una mujer podría quedarse embarazada y cómo se evitaba que fuese estéril, no llegando nunca a existir herederos.

¿Cómo sabe una joven si podrá, algún día, quedarse embarazada? He aquí la fórmula recogida por Teófilo Braga, en

1924, en un libro de recetas manuscritas: “Cogeréis cuajo de liebre disuelto en agua caliente y se lo daréis a la mujer, quien se dará enseguida un baño de agua muy caliente. Si ésta tiene dolores de vejiga, será capaz; si no, no” (p. 231).

Avancemos ahora para el periodo prenatal y evaluemos la importancia del líquido (tés, sobre todo) en la fase de crecimiento de la mujer y su capacidad para la fertilidad; es decir, para empezar, una menstruación sana, suscitada por baños de agua muy caliente (mezclada con hierbas, poleo) y cataplasmas en las pantorrillas, que se cambiarán posteriormente a las plantas de los pies.

Si, por un lado, numerosos tés, caldos de gallina negra y baños curan los males de las menstruaciones dolorosas o irregulares, por otro, cuando están menstruando, las mujeres “no pueden beber agua, ya que eso hace que se les hinche el vientre”.

Se conoce la respuesta de una entrevistada (de Giões, Faro) a la que se la realizaron numerosas preguntas acerca de la menstruación: “Son preguntas que no deben hacerse. No contestaré más” (p. 239).

EMBARAZO

Se sabe que el feto nacerá “aguado” si la madre no satisface ciertas peticiones. Según el Dr. Miguel Oliveira da Silva, ginecólogo y obstetra (p. 219), uno de los fenómenos “extraños y bizarros” respecto a los antojos del embarazo es “la elección de alimentos más o menos inusuales en la dieta”: comer fresas en enero y roscón de reyes en agosto.

Accidente o infortunio: una embarazada no puede (como cualquier otra persona) beber agua recibiendo luz (de, por ejemplo, una vela) en la mano, ya que se estaría bebiendo su propio juicio. Si

lo hiciese, no tendría éxito, igual que si se montase en una burra preñada. La mujer o la burra serían desafortunadas.

Si la embarazada tuviese un comportamiento equivocado, como “escurrir ropa encima del agua”, no podría dar a luz mientras su marido no se dispusiese a ayudar “saltando por encima de esa misma agua”.

Una mujer embarazada no debe pasar por debajo de cables extendidos, para evitar que las criaturas nazcan con cuerdas alrededor del cuello, estranguladas... ni sobre corrientes de agua, ya que las criaturas no nacerían bien.

Si una mujer embarazada bebe por un vaso agrietado, le nacerá el hijo con el labio también partido.

Las mujeres del campo son extraordinariamente prudentes durante el periodo. No andan descalzas, no se lavan y ni siquiera comen de todo: las patatas y las judías obstruyen las venas, y las hortalizas producen “cosas malas” en el útero.

En la Polinesia, cuenta Clara Pinto Correia (2004: 502), el embarazo se debe a la mordedura de un pez. “quedarse embarazada” significa “ser mordida por un pez”: el espíritu de las aguas, *baloma*, entra en las mujeres cuando se bañan durante la marea alta. En un diálogo que se reproduce en esa obra, alguien del público relata que, en Cabo Verde, el término utilizado en argot para los genitales femeninos es “pez”. En Portugal, “faneca” se refiere a una muchacha atractiva.

ABORTO

La gente del campo explica frenéticamente, y a su manera, por supuesto, que, a veces, se observa un fenómeno: ver parir a una mujer un aborto parecido a “este o aquel” animal. Y cuenta,

entonces, que este fenómeno se produce cuando suceden ciertas “cosas”: cuando, en la ropa que las mujeres usaron durante el periodo (menstruación), y que por lo general meten en charcos durante algún tiempo para facilitar el lavado, duerma algún bichejo (gato, ratón...) entre sus manchas. En este caso, la mujer que conciba después de que esto suceda, parirá, al final, un gato o algo parecido a aquello que estaba manchado.

PARTO

El parto se facilita ahumando a la parturienta por abajo, con plumas de perdiz, o bebiendo el agua de estas plumas hervidas. Con el mismo propósito, se realizan oraciones a los Santos y a la Virgen. Que dicen así:

“Nossa Senhora da Vila d´Abril,/Abra a porta a quem quer sair” “Nuestra señora de la Villa de Abril,/Abra la puerta a quien quiera salir”.

La joven madre va comiendo ciertas “sustancias”, que son agua de gallina y manteca de vaca, cocida. A los tres meses de embarazo, beber, durante tres días, media cuarta de vino blanco, mata los bichos que rodean a la criatura.

Cuando la mujer embarazada tiene dolores, se coloca en el vientre una cataplasma de masa de bizcocho con cola de bacalao y se le dan de beber dos huevos batidos.

Cuando una mujer tiene un parto difícil, se echa, en un vaso de agua, rosa de Jericó (hierba seca que, en el agua, se hincha y se abre). Cuando la rosa esté abierta, habrá nacido la criatura. Se debe beber agua de gallina negra, cocida con plumas y todos los menudos, ya que limpia y facilita el parto.

En un parto, cuando la vagina no dilata, se calienta un barreño de

agua y la parturienta se pone de pie por encima del barreño, pasándole el vapor por entre las piernas. Cuando una mujer tiene un parto difícil, se pone a la parturienta, en un recipiente con agua caliente, a beber vino fino.

Cuando un parto es difícil, también se pone, en la cabeza de la parturienta, un sombrero de hombre y ella tendrá que soplar en una botella.

Para que desaparezca el cloasma gestacional (las manchas en la piel) de la cara, se frota el rostro con la orina de la criatura o, el día del alumbramiento, las mujeres se lavan la cara con agua donde se hayan cocido alubias blancas.

MOLESTIAS POSPARTO

Para curar el “estómago caído”, se coge una hoja de repollo, que se moja en aceite de oliva tibio. Con ella, se “recorre” la barriga de la criatura, de arriba a abajo, diciendo: *“Assim como a onda/Vem do mar para a terra/E da terra para o mar,/Assim o ventre de (Fulano)/Venha ao seu lugar”/*“Al igual que la ola/Viene del mar a la tierra/Y de la tierra al mar,/Así el vientre de (Fulanito)/Venga a su lugar.”

Se unge con aceite de oliva una nueva hoja de repollo, que se coloca sobre el vientre de la criatura, y se ata con un paño o un vendaje.

PEDIATRÍA

En este capítulo de *Artes de Curación y Espantamales* (Giacometti, 2009), revisado por la Profesora Doctora Maria do Céu Machado, se refieren numerosas prácticas citadas en la obra, que termina con un episodio que le había sido narrado por su abuelo Manuel, médico

rural: “una madre fue a su consulta porque la hija no presentaba mejoría a pesar del té de piojo que le había dado de beber. ¿¡Piojo!? –Mi abuelo horrorizado–. Pero es de una cabeza lavada, doctor”.

Así, esta mujer del medio rural, que hace “té de piojo” (algo que fácilmente repugna a cualquiera), no deja de utilizar el elemento que nos purifica y salva: ¡el agua!

AMAMANTAR

La mujer que cría no debe beber agua cuando la criatura mama, ya que podría originar que el hijo sufriese accidentes.

PRIMER BAÑO

Cuando se lava a los niños por primera vez, se les echan, antes de empezar a lavarlos, tres gotas de agua sobre la cabeza, diciendo:

Auguinhas a correr, Agüitas corriendo
Meninos a crescer, Niños creciendo
Para a boa fadinha Para el buen destino
Que o Senhor les dê. Que el señor les dé.

Con el agua del primer lavado del niño, la madre debe lavarse la cara, para que desaparezca de su rostro el cloasma gestacional. Esta agua se vierte bajo la panera de la casa para que no desprenda malos aires ni perjudique a la criatura.

Cuando se lave a una criatura, se le dará de beber el agua de ese baño. La antropóloga Teresa Perdigão me cuenta, en una charla, cómo, en algunas familias, se les daba de beber agua del culo:

Auguinha de cu lavado,/ Para a menina ir ao recado.
Auguinha do teu cu,/ Que te não faz mal nenhum.
Quem quiser que o teu menino cresça,/ Lave dos pés p’ra cabeça.
As boas águas te lavem,/ E as boas fadas te fadem.
Auguinha, a correr,/ E o meu menino a crescer!

Auguinha, a lavar,/ E o meu menino a medrar!
Cada lavadura,/ Cada formosura.
***
Agüita de culo lavado,/ Para que la niña vaya al recado.
Agüita de tu culo,/ Que no te hace mal ninguno.
Quien quiera que tu niño crezca,/ Lave de pies a cabeza.
Las buenas aguas te laven,/ Y las buenas hadas te beneficien.
¡Agüita, corriendo,/ Y mi niño creciendo!
¡Agüita, lavando,/ Y mi niño engordando!
Cada lavadura/ Cada hermosura.

Cuando se lava a los recién nacidos por primera vez, se les hace una cruz en la espalda, diciendo: *“Eu te benzo/com esta água;/Eu a lavar-te/E o Senhor a abençoar-te”* .“Yo te bendigo/con esta agua;/Yo lavándote/Y el Señor bendiciéndote”. También se dice: *“Aguinha a lavar,/O Senhor a abençoar;/Aguinha a correr/E o menino a crescer”.* “Agüina lavando,/El Señor bendiciendo;/Agüina corriendo/Y el niño creciendo”.

Es bueno echar agujas en esa agua.

El recién nacido se lava entero en un recipiente con agua tibia y, por separado, se lava la cabeza con una clara de huevo, batida en agua tibia también, pero mezclada con aguardiente. La primera vez que se lava a los niños, se les hace una cruz en la espalda y se dice: *“Eu te benzo/Com esta cruz;/E o Senhor a abençoar-te”*. “Yo te bendigo/Con esta cruz/Y el Señor bendiciéndote”.

Una vez seca la cabeza, se les cerrará la fontanela; se prepara la estopada, tela de estopa u otro material, untada en miel y con una yema de huevo, se la ponen en la cabeza, ajustándola con un pañuelo de tres puntas, apretando la frente con vendas; por encima, se coloca la toca; y durante veinticuatro horas se mantiene la “estopada”.

Cuando se lava por primera vez a un recién nacido, se deja en la

vasija donde lo lavan dinero, para que la criatura sea trabajadora.

La ya mencionada antropóloga Teresa Perdigão añade esta otra práctica, entre muchas: “el agua del primer baño de las niñas debe ser tirada en el suelo (a ras del suelo, por supuesto), para que sean felices en casa; la de los niños, por la ventana, para que cumplan con sus funciones con dignidad, fuera de casa”.

BRAVEZA

Se conviertirán en pacíficas y tranquilas las criaturas revoltosas en cuanto duerman un rato junto al altar de la virgen. Medios preventivos: no balancear la cuna vacía; no mostrarles la luna; al lavar los pañales, no golpearlos en la piedra del lavadero.

Para que la criatura no tenga mal genio, se le debe dar de beber el agua en la que ha sido lavada.

HABLA

Para que un niño hable pronto se le da de beber agua de lavar su propio culo.

A los niños que tardan en hablar –resultado, a veces, de mirarse en un espejo– se les da agua de amasar. Se utiliza también el siguiente salmo: “O Senhor San-Luis/Dê fala a esta criança,/Que não sabe o que diz”.“Señor San Luis/Dé habla a esta criatura,/Que no sabe qué decir”.

Al niño al que le tarda en llegar el habla le lleva su madrina a beber a nueve fuentes, y va después con ella a nueve casas para que le den una limosna.

Si el niño no habla, el padrino va con un fuelle (saco de piel para transportar la harina molida) pidiendo. Recogidas las limosnas, se comen, y el niño empieza enseguida a hablar. Con un familiar de un entrevistado, sucedió lo siguiente: cuando estaban comiendo las

limosnas encima de una fuente, una de las personas presentes cogió un piojo y se lo puso en la palma de su mano. La persona muda gritó inmediatamente: “¡Mátalo!”.

Otras soluciones, si el niño tarda en hablar, o tartamudea, son darle de beber agua en un cencerro o ponerle en la boca un pez vivo.

ANDAR

Para “descruzar” a los niños: se llama “cruzados” a los niños que están siempre con las piernas cruzadas y que empiezan a caminar muy tarde. Se curan llamando a cuatro Marías que, con dos varas de retama, sujetan las piernas del niño y, dispuestas en cruz, recorren tres hornos. Una de las Marías coge al niño y se lo da a la otra María, que sostiene los extremos de las varas y dice:

—*Toma lá, Maria,* —Toma, María

Esta Maria (la de las varas) responde:

—*Que me dás tu, Maria?* —¿Qué me das, María?

—*Este menino encruzilhado*. —Este niño cruzado.

Y de la misma forma que la Virgen atravesó el mar salado, y lo convirtió en sagrado, también este niño ha de quedar descruzado.

El niño pasa sucesivamente a las manos de las otras dos Marías, que repiten:

—*Toma lá Maria, etc.* —Toma, María, etc.

Salen de los hornos sin mirar para atrás, rezando una salve y quemando las varas en el último horno.

BARBA

Las madres, cuando vayan a lavar la ropa, no deben permitir que los hijos pequeños se laven a su lado en el lavadero, porque eso no les permite que les crezca la barba a su debido tiempo.

Terminaremos con una referencia a la obra *Falas da Terra* (Guimarães *et al.*, 2004, p. 504) cuando Mia Couto cuenta la historia del mono empeñado en "espantar males" y curar –a través de sus artes– a ese pez que moriría ahogado sin su (esencial) apoyo, sacándolo del agua. Mientras que el pez se agitaba frenéticamente en los brazos del mono, este comentaba: "Me está dando las gracias, pobrecito, cuánta alegría".

Después de unos segundos, el pez muere. Y el mono concluye: "El pobre no resistió la emoción... ¡tenía un corazón débil!".

Que en este compromiso nuestro para salvar el agua (el pez) y el planeta que la sustenta, no actuemos (convencidos de nuestra condición humana) como este mono. El agua ha participado en la composición y descomposición de las vidas humanas: como hemos escuchado en este recetario médico, se declara como peligrosa la convivencia con el agua. Pero la realidad es que, sin ella, convertidos en peces, moriríamos.

BIBLIOGRAFÍA

Giacometti, M. (2009): *Artes de Cura e Espanta-Males –Espólio de Medicina Popular recolhido por Michel Giacometti* (org. de A. G.Almeida, A. P. Guimarães, y M. Magalhães), Lisboa, Gradiva.

Guimarães, A. P.; Barbosa, J. L. y Fonseca, L. C. (orgs.) (2004): *Falas da Terra –Natureza e Ambiente na Tradição Popular Portuguesa*, Lisboa, Edições Colibri.

Pinto Correia, C. (2004): "Intervención Clara Pinto Correia y Mia Couto", en A. P. Guimarães; J. L. Barbosa y L. C.Fonseca (orgs.), *Falas da Terra –Natureza e Ambiente na Tradição Popular Portuguesa*, Lisboa, Edições Colibri.

CAPÍTULO 13

Las voces del agua

MARÍA RUBIO MARTÍN

> Y en otra ocasión, cuando el río había aumentado su caudal a causa de las lluvias y rugía poderosamente, Siddhartha dijo al barquero:
> —¿Verdad, amigo, que el río tiene muchas, muchísimas voces? ¿No tiene la voz de un rey y de su guerrero, la voz de un toro y la de un pájaro nocturno, la de una parturienta y la de alguien que gime, y mil voces más?
> —Así es –admitió Vasudeva–. Todas las voces de la creación se hallan contenidas en la suya.
> —¿Y sabes –prosiguió Siddhartha– qué palabras te dice cuando logras oír sus diez mil voces simultáneamente?
>
> Hermann Hesse, *Siddhartha*

Después de una larga vida dedicada a deambular por los caminos en búsqueda de los valores esenciales que le mostraran el sentido de la existencia, Siddharta, cansado y con la decisión tomada de terminar con su vida, encontró la respuesta en la orilla de un río. Las voces del agua le llegaron en forma de iluminación; una iluminación redentora que dio vida a lo que parecía muerto. El misterio de aquellas aguas que fluían sin cesar pero que a la vez eran siempre las mismas le sirvió para arrancarse todas las cadenas con las que había cargado sin darse cuenta, para comprender el sentido de la Unidad y del Ser. Hermann Hesse, a través de este personaje, conduce al lector por el camino de la sabiduría, una sabiduría más allá de las palabras, de las creencias y de las doctrinas, una sabiduría forjada en la soledad y en los silencios, pero sobre todo en

una actitud de escucha permanente. Solo se oyen las voces que uno quiere escuchar.

Siddhartha (1922) es el relato de un hombre que encontró en el río la respuesta definitiva a sus preguntas. Pero es también una alegoría sobre el momento de la iluminación, del reconocimiento, y también del misterio. Escuchar las voces del río es abrirse a lo Otro, pero ante todo es abrirse a uno mismo, reconstruir nuestro pasado personal y dialogar con la historia, forjar identidades a partir del inexcusable devenir temporal. Por eso, las miradas sobre el río siempre nos colocan ante un plano espacial y otro temporal, ante un paisaje que no solo es lo que se ve sino también la memoria de lo que ha sido y será. El río es, para la mayoría de los autores que desfilarán por estas páginas, algo más que un caudal de agua.

Es difícil imaginar nuestra vida y nuestra historia sin la presencia central del agua y no solo porque esta sea necesaria para la existencia. El agua y sus diferentes entornos (mares, ríos, fuentes, etc.) han generado multitud de representaciones, han inspirado a artistas y poetas, su abundancia permitió que se desarrollaran las más antiguas civilizaciones, y su escasez ya está siendo una de las causas más graves de enfrentamientos entre pueblos y naciones. Como elemento de la naturaleza, como recurso necesario, como representación, o como símbolo universal, el río y todos los ríos que hemos atravesado a lo largo de nuestras vidas forman parte ya del devenir histórico, artístico y cultural del ser humano.

Junto a esta dimensión colectiva, el agua está también vinculada a parte de nuestras vivencias más íntimas, a espacios circunscritos al ámbito de lo privado, de lo emocional, y es difícil en algunas ocasiones desbrozar lo que corresponde a uno y otro. Este trabajo

pretende trazar un recorrido por algunas de las obras literarias en las que el agua, y más concretamente el río, desempeña un papel protagónico. Todas ellas, de alguna manera, son una invitación a escuchar las distintas voces del agua.

Recorrer parte de estas geografías literarias es lo que nos proponemos en este capítulo. Pero para entender lo que el agua dice es necesario previamente conocer lo que el agua representa y simboliza. Para ello repasaremos el origen de algunas de las manifestaciones literarias del agua para luego revisar una serie de relatos de naturaleza factual que tienen como eje vertebrador viajes a través de ríos con la intención de ir descubriendo las voces de sus aguas. El objetivo es el de proponer a los lectores un relato estructurado en torno al río como generador de identidades, bien sea afirmándolas y reforzándolas, bien sea anulándolas o cuestionándolas.

IMAGEN

Según se recoge en las *Analectas* de Confucio, los hombres sabios encuentran alegría en los ríos y los bondadosos en las montañas (6.23). Lejos de proponer un enfrentamiento entre dos categorías opuestas, el río y la montaña, la sentencia invita a la unión de dos realidades que se complementan. Los ríos y las montañas eran para la cultura antigua china las dos caras del paisaje, y este a su vez era el ámbito donde se desarrollaba la contemplación, ese estado necesario de la no acción como principio vital en torno al cual gira la existencia. Los viajeros, en los relatos de viajes, trazaban siempre sus rutas por los ríos y montañas porque el viaje era la actividad más próxima a ese estado deseado. La literatura de viajes se

equiparó desde entonces a la literatura de paisajes. Tanto para el Taoísmo como para el Confucionismo, los dos sistemas ideológicos dominantes que marcaron todos los órdenes de la vida, la naturaleza no solo era la fuente de la vida material del hombre sino también era un fenómeno cultural que quedó arraigado en la vida espiritual, como comprobamos en multitud de relatos y escritos[53]. Viajar por ríos y montañas era un medio, no un fin en sí mismo.

El pensamiento occidental también se fijó tempranamente en el río y sus aguas pero para transcender su realidad. Con los griegos el agua adquirió un valor simbólico. El *panta rei* de los presocráticos ("todo fluye") atribuido a Heráclito por Platón ha consolidado la imagen del río como una de las representaciones indiscutibles del *devenir* y como tal se ha visto envuelto en un sinfín de metáforas. El río como metáfora de la vida se coló en nuestra literatura para no abandonarla nunca a través de los versos de Jorge Manrique, y de allí ha seguido un curso cada vez más caudaloso y profundo cuyas aguas se han ido enriqueciendo por numerosos afluentes. Es en la poesía de Antonio Machado donde encontramos el proceso de simbolización del río más consciente y elaborado. Convencido de que la poesía expresa como ningún otro género el fluir del tiempo, convierte al río en el símbolo más adecuado para escudriñar la esencia de la vida. Guiados por este hilo conductor, no resulta difícil ver en los versos del poeta toda una evolución en la que tanto la vida como el río van ensanchando su espesor simbólico. El poeta experimenta con los versos manriqueños y los somete a una exploración permanente y profunda (Ynduráin, 1968). Invierte el binomio vida-río y afirma que el río es la vida otorgando a este unas condiciones y características humanas. Otras veces es la vida la

que aparece caracterizada bajo los atributos fluviales, como se comprueba en el poema XLII:

La vida tiene ritmo
de ondas que pasan,
de olitas temblorosas
que fluyen y se alcanzan.
La vida tiene el ritmo de los ríos,
la risa de las aguas
que entre los verdes junquerales corren
y entre las verdes cañas.

A lo largo de los siglos, los sentidos y funciones de la presencia del río en la poesía se han ido poco a poco diversificando siendo difícil establecer una sistematización del origen de sus diferentes representaciones. Esto no impide señalar como una de las funciones de mayor impacto la de su tratamiento como confidente. Si bien no es extraña en la poesía española la presencia de esta figura, el hecho de que esta función la desempeñe el río merece un tratamiento especial, como ya demostró García Berrio en sus numerosos estudios sobre los sonetos españoles de tema amoroso del Siglo de Oro. Pero el río no será solo destinatario de las quejas amorosas del poeta. Otros lamentos recaerán sobre él. Sin esfuerzo llegan a nuestra memoria las *Baladas y canciones del Paraná* (1976), el poemario de Rafael Alberti escrito durante el exilio argentino. En estas canciones el poeta gaditano vierte su añoranza sobre las aguas del río que luego irán al océano Atlántico, ese mar que le une a su patria.

Por otra parte, y lejos en principio de cualquier valor simbólico, tanto la poética como la retórica fijaron los modelos sobre los que asentar la presencia y descripción del río en las obras literarias. La

primera diseñó desde la literatura clásica latina el tópico del *locus amoenus* para crear el escenario ideal donde localizar los encuentros amorosos, especialmente en el género pastoril, o simplemente como envoltorio artificial para dar solemnidad a la obra. En su *Ars poetica* Horacio alude explícitamente a esa intención:

Inceptis grauius plerumque et magna professis
purpureus, late qui splendeat, unus et alter
adsuitur pannus, cum lucus et ara Dianae
et properantis aquae per amoenos ambitus agros
aut flumen Rhenum aut pluuius describitur arcus [...][54].

Configuran este escenario artificial varios elementos que la tradición literaria perpetuará: el bosque y la campiña como espacios umbrosos, el silencio y la paz como garantes de la tranquilidad necesaria para las cuitas amorosas, y las aguas cristalinas de fuentes y ríos para recrear la sensación de frescor necesaria en las escenas de esparcimiento y goce. Este escenario idealizado de nuestros poetas del Siglo de Oro es el lugar que Garcilaso localizó a orillas de uno de los ríos áureos por excelencia, el Tajo[55], para convocar a sus ninfas en la *Égloga III*:

Cerca del Tajo, en soledad amena,de verdes sauces hay una espesura toda de hiedra revestida y llena,que por el tronco va hasta el altura y así la teje arriba y encadena que´l sol no halla paso a la verdura;el agua baña el prado con sonido,alegrando la vista y el oído. (VV. 57-64)

Junto a la poética, la retórica, en su afán por sistematizar los diferentes géneros o clases de discurso, fijó el modelo que creía más eficaz para elaborar cualquier tipo de descripciones, incluidas lógicamente las de lugares. Especial importancia tiene para esta

ocasión la *descriptio urbis* o descripción de las ciudades, patrón que servía para fijar las líneas de lo que debía ser una ciudad modélica. Menandro el Rétor, a finales del siglo IV, en uno de sus tratados de retórica epidíctica, cuando se refiere al encomio de regiones y ciudades, propone al orador seis tópicos y entre ellos está el de la abundancia de agua y la fertilidad de sus tierras como elementos claves en la determinación final del placer o utilidad tanto de regiones como de ciudades. Desde este contexto retórico-doctrinal fueron muchas las descripciones que adoptaron este patrón. Gran parte de las geografías de la época, así como también otro tipo de obras literarias en las que se introducían los paisajes urbanos, presentaban las ciudades siguiendo este modelo.

Hay, por último, otro elemento que da paso a la presencia del río en los textos literarios, de manera especial en los ensayísticos, aunque en este caso la visión proyectada sea menos generosa para con los ríos españoles. Se trata de las visiones del río desde un punto de vista utilitarista. Aquí el río es interpretado como factor de progreso siempre que los gobiernos sean capaces de explotar adecuadamente sus recursos. Desgraciadamente, España ha sido objeto de manera ininterrumpida de todo tipo de críticas por la inoperancia y desidia de sus gobernantes a la hora de cuidar y utilizar de manera eficaz sus cuencas hidrográficas. Así lo vieron y denunciaron desde el siglo XVII muchos de los viajeros que recorrieron la península. En sus escritos contemplamos no sin sorpresa la antigüedad de muchas de las quejas que todavía hoy siguen sin encontrar solución. El aprovechamiento de las cuencas, las necesarias canalizaciones de sus cauces, la sostenibilidad de sus riberas, son cuestiones que ya reclamaron los visitantes como

paso necesario e ineludible para el progreso de España.

Lo visto hasta el momento son meras pinceladas de las diferentes formas de presencia del agua, y más concretamente del río, en los textos literarios; imágenes literarias que se mueven entre la realidad y el símbolo. En todos los casos, dicha presencia está subordinada a una estructura superior en la que se desarrolla una trama, una idea, o bien un sentimiento o una emoción según se trate de textos narrativos, ensayísticos o poéticos. Nos ocuparemos a partir de este momento de algunas obras en las que se atribuye al agua dos posibles funciones: la de elemento catalizador en torno a la construcción de una identidad a partir del trabajo de la memoria, o la de soporte estructural sobre el que descansa un relato. Las obras elegidas se sustentan sobre un componente viático, bien porque esté explícito el desplazamiento y la figura del viajero, bien porque implícitamente planee la idea o posibilidad del viaje. Este viaje se realizará siempre a lo largo de un río, lo que significa que la narración está subordinada al discurrir de sus aguas. Nos vamos a encontrar ante obras en las que el río se va cargando no ya de valores simbólicos sino de atributos casi humanos que le convierten en el personaje principal y como tal su voz estará muy presente. Tanto los viajeros como los espacios recorridos pertenecen al mundo real, no hay más ficción que la que genera el propio lenguaje.

MEMORIA

Contemplar el curso de un río puede desencadenar una catarata de preguntas sobre el presente, pero seguir su curso es participar en un viaje hacia el pasado. No creo que se pueda vivir de otra manera

la navegación por los grandes ríos. Son tantos los siglos de historia que se acumulan en sus orillas que resulta casi imposible, y sobre todo necio, cerrar nuestros ojos y oídos. En esta ocasión son las voces del pasado las que emergen de las aguas y al viajero solo le queda abrirse al diálogo. Las obras que a continuación se mencionan parten de esa voluntad de dialogar, de interrogar, por parte del viajero. Nada como estos textos para afirmar una vez más que el paisaje es mucho más que el espacio geográfico.

Entre los años 1986 y 1987 salen a la luz dos obras que despertaron en la crítica toda clase de elogios y adhesiones. Los autores de ambos libros, Claudio Magris y Predrag Matvejevic, arrastraban unas biografías con puntos en común muy significativos. Los dos son escritores de fronteras. Fronteras que separan y unen a la vez territorios geográficos, culturales, políticos y literarios. De alguna manera, sus lugares de origen, Trieste y Mostar, representan para la historia contemporánea las fortalezas de la unión cuando proviene del diálogo y las miserias del concepto de nación cuando se basa en doctrinas; los dos están marcados por el problema de la pertenencia a un lugar; los dos proyectan sobre sus escritos de manera recurrente la cuestión de la identidad. No de manera casual o inocente, los dos han recurrido a las metáforas del río y del mar para la escritura de dos de sus obras más emblemáticas: *El Danubio* (1986) y *Breviario mediterráneo* (1987). Río y mar son en ambos casos metáfora y realidad. Los dos son los escenarios que canalizarán una profunda reflexión sobre la identidad a partir de la memoria histórica. Los autores surcan las aguas con una mirada crítica en un viaje exterior que es también aventura interior a través de una escritura compleja que inaugura una nueva literatura

caracterizada por el predominio de la interdiscursividad. José María Guelbenzu definía a Claudio Magris como un pensador que narra; o quizá un narrador que critica; o un crítico que ordena el sentido de lo narrativo (2004). El caso de Matvejevic es parecido. El torrente de su pensamiento no permite ser sometido al rigor de ninguna forma literaria al uso. Sus obras son por tanto transgresoras desde el punto de vista formal e innovadoras desde el punto de vista del contenido al construir todo el relato a partir de un elemento que es a la vez realidad, metáfora y símbolo. Su escritura envolvente, sus afirmaciones sugerentes, sus propuestas entre inteligentes y provocadoras atrapan al lector y le conducen sin resistencia por los territorios geográficos y culturales que bañan las aguas del Danubio y del Mediterráneo.

Magris inicia su navegación por el Danubio (desde sus fuentes hasta su desembocadura en el mar Negro) siguiendo la estela del filósofo griego: “Desde los tiempos de Heráclito, el río es por excelencia la figura interrogativa de la identidad” (1986: 20-21). Sería un error dejarnos llevar por esta idea inicial y pensar que el Danubio es un río más, solo un pretexto para embarcarse en uno de tantos viajes. Nos encontramos ante un río que a diferencia del Rin –“místico guardián de la pureza de la estirpe” (26)– encarna no los valores de lo nacional sino de lo supranacional. El Danubio es para Magris “la Mitteleuropa alemana-magiar-eslava-romanza-hebraica, polémicamente contrapuesta al *Reich* germánico, una ecúmene ‘Hinternacional’ como la exaltaba en Praga Johannes Urzidil, un mundo ‘detrás de las naciones’” (26).

El Danubio es el río que vertebra gran parte de Europa pero es sobre todo lo que representa como símbolo de una cultura que está

por encima de las fronteras geográficas e ideológicas. Es la unidad pero también la diferencia, de ahí que la fuerza de la identidad europea radique para Magris en su capacidad para asumir los errores y las contradicciones de la vida. El río como mediador se presenta ante Magris como “un sinuoso maestro de la ironía, de esa ironía que hizo grande a la civilización mitteleuropea y que es el arte de trampear oblicuamente su propia aridez y de dar jaque mate a su propia debilidad; era el sentido de la duplicidad de las cosas y al mismo tiempo de su verdad, oculta pero no única” (54). El viaje que realiza el intelectual italiano se convierte en una defensa de la unidad desde el respeto de la diversidad de todos los elementos que integran y sobre todo integrarán la cultura europea, incluidos los capítulos más vergonzosos; una defensa de la identidad desde la diferencia. El recurso a la memoria histórica no tiene el propósito de reforzar el pasado sino de construir un futuro basado en el respeto a lo Otro.

Predrag Matvejevic traslada el escenario de su relato al Mediterráneo. Una vuelta de tuerca en la cuestión de los géneros, de la geografía y de las fronteras. Al igual que el Danubio de Magris, el Mediterráneo no es solo geografía, ni es solo historia. El Mediterráneo es en palabras del autor “un enorme archivo y un sepulcro profundo” (1987: 39). El libro transcurre de nuevo en los límites del ensayo, del relato de viajes, de la historia, de la crónica a la vez que transgrede las líneas que separan en lugar de unir. Y de nuevo las etiquetas se quedan cortas para explicar los contornos de esta nueva propuesta sobre la memoria histórica y la identidad. Y de nuevo son las aguas las que nos devuelven la imagen del Otro. Como Magris, Matvejevic hace una invitación a aceptar lo diferente

como único camino de forjar identidades basadas en el reconocimiento y el respeto: “Los que ensalzan demasiado lo suyo, pierden la estima de los demás” (115). Desde la forma de breviario, mapa o glosario –esa es la original propuesta del autor– poco a poco se pueblan las aguas de voces e imágenes que son reflejo de la multiculturalidad como señal inequívoca del Mediterráneo.

Con intenciones parecidas pero tonos radicalmente distintos Manuel Leguineche y Juan Eslava Galán realizaron sus periplos fluviales por los ríos Volga y Guadalquivir. Leguineche se embarca en la primavera de 2002 en el *Sergei Esenin* para recorrer el río más grande de Europa, el Volga, cuando el deshielo permite de nuevo su navegación. *Madre Volga* (2003) es el relato de esa navegación por “la principal calle de Rusia” (2003: 12). El humor y la ironía acompañan gran parte de las descripciones y de las situaciones que aparecen en el relato. El Volga es el río por donde corre la sangre de Rusia, la arteria principal. También en esta oportunidad el río se cubre de un nuevo espesor simbólico: “Es el río-historia que ha visto nacer y desaparecer civilizaciones; río-literatura, río-leyenda donde en 1552 nace Rusia con la derrota de los tártaros de la Horda de Oro” (25). Pero el viajero no puede más que dejarse llevar por las palabras de sus escritores de cabecera (“no podemos mover el esqueleto sin la ayuda de la literatura” (9) y buscar en el río la nueva Rusia del siglo XXI. El viaje es una permanente confrontación de clichés, prejuicios con la nueva realidad que ha colocado a Rusia en las puertas del capitalismo.

Una navegación tranquila y pausada es la que realiza Juan Eslava Galán por el Guadalquivir, sus aguas, sus tierras, su historia y sus gentes, en el relato de viajes *Viaje por el Guadalquivir*. Sin

caer en la densidad ni hondura de Magris, el autor retoma de nuevo el petate y nos ofrece con orden y mucha naturalidad un recorrido por el centro de Andalucía que es ante todo un ejercicio de historia bajo la dirección del amable viajero que introduce las lecciones. El viaje transcurre de manera apacible por pueblos y ciudades que permiten al autor forzar el encuentro entre el milenario Guadalquivir y la nueva Andalucía.

En otras ocasiones los ríos más que reforzar identidades lo que persiguen es crear nuevas realidades. En 1978 la Constitución Española diseñó un nuevo estado descentralizado que reconocía la independencia administrativa y de gobierno de las distintas regiones que lo integraban. A partir de entonces el Estado español se convierte en un puzzle en el que se van encajando piezas antiguas con otras nuevas que requieren de ciertos cuidados para adquirir una consistencia semejante a las primeras con el fin de que el objeto resultante no se quiebre por alguna parte. Esas piezas más débiles son las nuevas autonomías. Frente a las comunidades históricas, ancladas en una larga tradición, las nuevas tenían que ser alimentadas con todo tipo de ingredientes para garantizar su crecimiento. Y la cultura fue uno de esos ingredientes que las instituciones intentaron incorporar al guiso. Museos, exposiciones, premios y todo tipo de eventos se pusieron al servicio del sistema para fortalecer el tejido autonómico. En 1984 Julio Llamazares recibió el encargo de la Junta de Castilla y León de escribir un libro sobre el río que atraviesa las regiones por las que se extiende su área política. “Eran los tiempos de las autonomías –apunta el escritor leonés– y todo el mundo quería dotar de alma (una por cada parcela) al cuerpo recién creado” (1999: 8). Comienza así un viaje

por el río Duero y el resultado será *Cuaderno del Duero* (1999), un testimonio que se quedó en forma de notas tomadas en el camino sin llegar a adquirir la consistencia de relato literario. No por ello el libro pierde parte de su interés pues no deja de ser la constatación de una intención manifiesta de querer construir desde la literatura una nueva identidad geográfica y cultural tomando como punto de partida el elemento que sirve de cohesión: el río Duero.

Hay otras ocasiones en las que un río convoca otra forma de memoria: la personal. Volver a recorrer el río de la infancia es una manera de convocar a los espíritus del pasado. El encuentro entre los dos tiempos, presente y pasado, es una especie de ejercicio que nos sitúa ante lo que somos pero nos obliga a revisar lo que fuimos o pudimos ser. En *El río del olvido* (1990) Llamazares narra el viaje que realizó a pie en el verano de 1981 por el río Curueño, donde pasó los veranos de su infancia. El relato es una constatación de las redes que trenzan la relación viaje y memoria, una memoria que en este caso es tanto memoria histórica como memoria del paisaje y del espacio. El arranque no puede ser más contundente: “El paisaje es memoria. Más allá de sus límites, el paisaje sostiene las huellas del pasado, reconstruye recuerdos, proyecta en la mirada las sombras de otro tiempo que solo existe ya como reflejo de sí mismo en la memoria del viajero o de que, simplemente, sigue fiel a ese paisaje” (1990: 13). La actitud de Llamazares como viajero que vuelve a los paisajes de su infancia es abiertamente romántica. El encuentro con los paraísos perdidos de la infancia solo provoca melancolía pues, como el río de Heráclito, el paisaje también representa lo que nunca volverá a ser, destruye la memoria, es el olvido. El viaje no es un reencuentro sino una despedida. Cada lugar

visitado, cada anécdota recordada, cada vuelta de camino son ahora los últimos baluartes de un mundo que está desapareciendo.

Otros escritores leoneses también emprendieron viaje siguiendo las aguas del río. Juan Pedro Aparicio y José María Merino inician el camino partiendo del nacimiento del Esla hacia su desembocadura el 2 de septiembre de 1978. Los siete días que duró el viaje quedaron registrados en *Los caminos del Esla* (1980). Dos amigos se juntan con el simple objetivo de seguir el curso del río. Pero el relato nos conduce por otros caminos. La escritura sencilla y directa y la linealidad espacial y temporal de la narración no impiden ver otras intenciones. Viajan ligeros de equipaje, libres de todo prejuicio y con la voluntad de dejarse llevar por el curso del río. Pero la experiencia les sitúa ante una realidad incómoda. Cada avance supone la constatación de la extinción de un mundo que ya no volverá. El reencuentro produce un choque entre un mundo que agoniza y otro que no termina de nacer. El progreso al que siempre se ha resistido España está ya llegando a la cuenca del río leonés en forma de embalses y centrales hidroeléctricas e incluso centrales nucleares. El pasado histórico solo permanece en forma de ruinas.

La mañana es gris, brumosa. Nos detenemos a contemplar las aguas del embalse que cubrío Vegamián (con Armada, Camposolillo, Lodares, Ferreras, Utrero, Quintanilla…). Es imposible sustraerse a la suma inquietud que suscita su vista. Han pasado diez años y ese mastodonte tecnológico no produce energía, ni ha sido construida la infraestructura que debería canalizar sus aguas hacia aquellos regadíos que se invocaron como razón principal para desenraizar violentamente a las gentes de estos valles.

Este embalse es un monumento funerario. Bajo las aguas turbias se pudre el mantillo que hizo crecer la frondosa hierba que era pasto (carne, leche) y estiran sus muñones muertos los chopos, los fresnos y los negrillos que ensombrecían la ribera. Bajo el cieno abismal han desaparecido las veredas, las vallinas, la “fuente de los corales”. En lo hondo del limo se han desmoronado los últimos vestigios de

los portales, de las pisas del lino, de los molinos, y de las espadañas y los hórreos inmemoriales (31).

RELATO

Las voces del río pueden también contar historias; historias de pueblos remotos que la civilización ha convertido en salvajes; historias de gentes que malviven en una situación de explotación; historias de muertos que recobran la vida. Es lo que sucede en las obras que se mencionan a continuación.

No hay viajero que se precie que se haya resistido a la aventura de navegar a lo largo de los ríos más caudalosos. Con distintas intenciones, pero sin esquivar el riesgo que comporta esta aventura, Luis Pancorbo y Javier Reverte, dos de los grandes escritores de viajes con los que cuenta la literatura española, han compartido la experiencia sin duda inolvidable de surcar las aguas de algunos de los ríos más largos y más peligrosos del mundo. También para ellos el río es algo más que el agua que se desliza entre las riberas. Cada río tiene su historia, su propia alma. Reverte resumía así su experiencia: “Yo creo en el alma singular de los grandes ríos. En cierto modo, nos hablan, y no siempre lo que nos dicen posee un significado benigno. Lo he sentido en todo momento cuando los he navegado. Los ríos han estado en un par de ocasiones a punto de matarme y luego, con cierto desdén, me han perdonado la vida. Pero también me han enseñado mucho sobre los hombres y sobre mí mismo” (2004: 23).

El escritor canario vivió en varias oportunidades la experiencia de la navegación por corrientes peligrosas, supo escuchar las voces de los ríos y penetrar en su alma:

> El alma del Nilo discurre plácida, inocente, y el río cobra un carácter de benefactor allí por donde pasa. Es maternal y dulcemente fértil. Nadie le odia y a nadie espanta. En los territorios de Etiopía, en donde se llama Nilo Azul, te elude y esquiva, con una cierta timidez que te parece como un juego infantil.
>
> El Congo es feraz, soberbio, fuerte y majestuoso, igual que un rey despótico y, al mismo tiempo, previsible. Sientes que puede matarte por mero capricho. Se manifiesta brutal y admirable, y su vigor, tal vez precisamente por lo excesivo de su brutalidad, te reconcilia con el poder de la Naturaleza.
>
> El Amazonas se muestra turbio, engañoso y lúgubre, y revela una esencia hermafrodita. Gime como un histérico soberano de las tinieblas. Sabes que puede matarte, como sucede con el Congo, pero aquí la idea de morir te llena de pavor. Su belleza, cuando te asombra, no produce más que engaño: es semejante a un demonio travestido de ángel (2004: 23).

Este retrato que traza Reverte de los grandes ríos está muy mediatizado por las vivencias del viajero, como no puede ser de otra manera, al menos eso se espera de los relatos de viajes. Sus palabras, lejos de buscar la foto fija, proyectan sobre el objetivo los filtros de su propia experiencia, quizás porque el río es ante todo una vivencia. Primero fue el Congo en 1998, años después el Amazonas. Reverte realizó en el año 2002 un largo viaje por el río americano desde sus inicios en las faldas de los Andes hasta una de sus desembocaduras brasileñas. Un pinchazo del mosquito anófeles cortó bruscamente la aventura cuando estaba a punto de concluir. La cercanía de la muerte tiñó posiblemente de rabia y cierto fatalismo, no sin motivos, las riberas y los pueblos que llenaron las páginas de *El río de la desolación* (2004). La selva es un desafío permanente. Salir de ese vientre gigante se convirtió en el único objetivo. Su relato no deja lugar a dudas. Se acabaron los paraísos en la tierra. Se acabaron también las imágenes idílicas de indios pescando en las orillas de un río virgen, de las tribus fedatarias de un sistema de vida inmaculado al margen de las imposiciones de los

blancos. “Quien piense en el trópico como en un paraíso, mas vale que no vaya nunca a disfrutarlo y, si quiere mantener un sueño erróneo, siga contemplándolo en los amables documentales que, a menudo, aparecen en las cadenas de las televisiones referidas a la Naturaleza” (20).

El ciclo fluvial se cerró, al menos por ahora, con un broche amable. En el año 2006 emprende, entre abetos, arces y álamos la singladura por el río Yukon, en la frontera entre Alaska y Canadá. Si un río le había arrebatado el optimismo y hasta casi la vida, otro le devolvió la energía y los deseos de continuar ese viaje infinito en el que ha convertido, sin metáfora por medio, su vida. Atrás quedó, casi enterrado, el río de la desolación para dar la bienvenida a *El río de la luz* (2009).

Uno de esos documentales sobre el Amazonas a los que aludía Reverte lo realizó Luis Pancorbo. El viaje que Luis Pancorbo realiza por el Amazonas y sus afluentes, acompañado de un equipo de televisión, lo podemos leer en *Amazonas, último destino* (1990). Con una curiosidad marcadamente antropológica, lo que persigue en esta ocasión Pancorbo es el encuentro con una de las últimas poblaciones de indios yanomamis, tribu belicosa y primitiva que sobrevive en mitad de la selva bajo la amenaza permanente de destrucción por parte de las explotaciones mineras y forestales. Lo importante en esta ocasión era el encuentro con lo Otro y no tanto la experiencia misma del viaje. El contacto y convivencia con esos pueblos perdidos en la selva amazónica, pero sobre todo, el deseo de comprenderlos convirtió el infierno del Amazonas en uno de los últimos paraísos de la tierra. Representantes de la “primera y única sociedad de la abundancia” (166) su fiereza representan un

verdadero peligro para la sociedad de la avaricia: “poseen solo lo que necesitan, y después de obtener su sustento, disfrutan de largos descansos, de una vida concebida como un sabroso holgar” (166). Los últimos párrafos no dejan lugar a la duda. El infierno lo creará la guerra que el falso progreso ha emprendido contra los últimos pobladores de las tierras perdidas entre las aguas del Amazonas.

Se cierra este recorrido con una obra brutal por la realidad que esconde. Desde una radicalidad casi absoluta el binomio vida-muerte emerge de las aguas del río más importante de Colombia de la mano de Patricia Nieto. Su obra *Los escogidos* (2012) transcurre a lo largo del río Magdalena cuyas aguas arrastran por los pueblos y ciudades que pueblan sus riberas, como otros muchos ríos de Colombia, los cuerpos anónimos de las personas asesinadas en el conflicto colombiano. Pero hay una localidad cuyos habitantes recogen los cadáveres, los arreglan, les dan una nueva identidad y les dejan que descansen en paz a cambio de que interfieran en el cielo por ellos. La escritora reconstruye el ritual casi macabro que se viene produciendo en la localidad de Puerto Berrío: “Al lado de los desheredados han encontrado lecho los cuerpos inflados, perforados, picoteados que el río deja en playas oscuras desde 1948 más o menos. Los pescadores se cansaron de verlos deshacerse en jirones a la orilla del río. Hoy son colección y propiedad temporal de un pueblo católico que no solo los invoca a cada minuto. Los rescata, les quita el lodo con tapones de esparto, los nombra, los sepulta y adorna sus tumbas como queriendo señalar que la muerte hace vibrar la vida” (2012: 6-7).

El relato es impactante y doloroso. Como en la mejor literatura

colombiana, las palabras envolventes de la autora van penetrando en el lector y arrastrándolo hacia la desolación como si de las aguas del río se tratara; un río que es ahora cementerio de los asesinados en Colombia en una guerra inútil, como todas las guerras. En el recodo de Puerto Berrío los cadáveres errantes se encuentran con los dolientes que esperan en las orillas, "gente que espera con ansias la llegada al puerto de un *ene ene* con quien perderse en un viaje de palabras hasta la infancia remota donde siguen vivos los grandes amores y las penas duelen todavía" (41). Como si de una extraña letanía se tratara comienzan las preguntas: ¿quiénes son?, ¿cómo se llamaban?, ¿cómo les asesinaron?, ¿cómo los destrozaron?, ¿cuál fue su último pensamiento? Y luego llega el ritual de la vida: los escogen, los dan nombre, los rezan, los resucitan para descansar definitivamente entre los vivos. El río Magdalena, río madre que provee de alimentos a sus hijos, es el río de la muerte convertido en cementerio desde hace más de sesenta años.

Entre tanto ruido como hay en el mundo, la reciente noticia de la apertura del proceso de paz para el pueblo colombiano no ha sido suficientemente festejada. La fuerza de la voz del río Magdalena, como la del Amazonas, y la del Esla, y tantos otros ríos que no han sido citados en este capítulo, deberían hacernos pensar en si lo que estamos haciendo con la vida nos conduce a alguna parte.

BIBLIOGRAFÍA

APARICIO, J. P. Y MERINO, J. Mª (1980): *Los caminos del Esla*, prólogo de Sabino Ordás, Madrid, Everest.

ARISTÓTELES Y HORACIO: *Artes poéticas*, edición bilingüe de Aníbal González, Madrid, Taurus, 1987.

CONFUCIO: *Analectas,* http://www.alejandriadigital.com/wp-content/uploads/2015/12/CONFUCIO-Analectas.pdf (10-7-2016).

Eslava Galán, J. (2015): *Viaje por el Guadalquivir. De los orígenes de Tarteso al esplendor del oro de América y los pueblos de sus riberas*, Madrid, La Esfera de los Libros.
Guelbenzu, J. Mª (2004): "Una lucidez desgarradora", *El País*, 12 de junio, p. 37.
Hesse, Hermann (1922): *Siddhartha*, Madrid, Debolsillo, traducción de Juan José del Solar, 2015.
Leguineche, M. (2003): *Madre Volga*, Barcelona, Seix Barral.
Llamazares, J. (1990): *El río del olvido*, Barcelona, Seix Barral.
— (1999): *Cuaderno del Duero*, León, Edilesa.
Magris, C. (1986): *El Danubio*, Barcelona, Anagrama, 2004.
Matvejevic, P. (1987): *Breviario mediterráneo*, prólogo de Claudio Magris, Barcelona, Anagrama, 1991.
Menandro el Rétor, *Dos tratados de retórica epidíctica*, Madrid, Gredos, 1996.
Nieto, P. (2012): *Los escogidos*, prólogo de Alfredo Molano, imágenes de Erika Diettes, Medellín, Universidad de Antioquia, 2015 (3ª ed.).
Pancorbo, L. (1990): *Amazonas, último destino*, Barcelona, Luis Vives.
Reverte, J. (2004): *El río de la desolación. Un viaje por el Amazonas*, Barcelona, Plaza & Janés.
— (2009): *El río de la luz. Un viaje por Alaska y Canadá*, Barcelona, Plaza & Janés.
Rubio Martín, M. (2013): "La creación de la imagen literaria del Tajo en los relatos de viajeros", *Hispania Felix. Revista rumano-española de cultura y civilización de los Siglos de Oro.* IV. *Viajes, ciudades y espacio*, L. Alburquerque y O. Andreia Sâmbrian (eds.), pp. 76-106.
Ynduráin, D. (1968): "Tres símbolos en la poesía de Machado", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 223, pp. 117-149.

CAPÍTULO 14

El sistema de irrigación por ‘foggara’ en el macizo del Ahaggar: la problemática de un modelo de irrigación

ISABEL MOREIRA RIBEIRO[56]

INTRODUCCIÓN

El sistema de *foggara*[57], como sistema de irrigación, corresponde geográficamente a zonas áridas y semiáridas. Su centralidad, en particular en cuanto a su dimensión e implantación a escala urbana, está identificada en Irán y en el área de la meseta iraní en un contexto de larga duración.

De entre los modelos y sistemas de irrigación, aquel sistema y las respectivas transferencias tecnológicas entendidas en el marco de un análisis geohistórico, explican su implantación en áreas de territorios islámicos e islamizados.

La dinámica del cultivo de los oasis, en el Sáhara Central argelino, definida a través de una cronología, también ella de larga duración, tiene su matriz en el sistema de *foggara*. “El agua cuenta lo social”: la observación realizada a partir de esta realidad ha

vertebrado el análisis histórico de modelos identitarios magrebíes. Es en el área geográfica correspondiente a dicho modelo identitario –que configura la sociedad y la cultura tuareg, la gente de Ahaggar o Kel Ahaggar–, identificado con la dinámica de transición de la cultura nómada a la seminómada y sedentaria, donde se constituyeron, a partir de la segunda mitad del siglo XIX, las comunidades denominadas “centros de cultivo”. Estos centros de cultivo y su estructura de sistema de *foggara* corresponden a un límite de aplicación del sistema, una suerte de frontera que delimita este modelo de irrigación y su universo tecnológico. ¿Estaremos entonces en el centro de la problemática, correspondiente al trazado de un territorio de frontera, no asimilado al “agua de los colonizadores” y a su cultura material, sino adaptado a través de este modelo de identidad tuareg donde convergen diferentes factores exógenos?

En este momento, la investigación que realizamos atraviesa metodológicamente la arqueología extensiva, desarrollada a partir de los años ochenta en el área del Levante español, por Barceló, estudios de arqueología del medio ambiente, correspondientes a una bibliografía anglosajona y el estudio de los paleoclimas adaptado por los geógrafos franceses en relación a las zonas áridas y semiáridas.

Dar cohesión histórica y desarrollar marcos cronológicos referenciales, a partir de “retratos en fragmentos” de la sociedad de los Kel Ahaggar (Claudot-Haward, Hélène, 1993) nos ha hecho adaptar la investigación en el sentido de la convergencia de identidad que la antropóloga expresa en el texto que citamos a continuación: “Dans la cosmogonie touarègue, le monde et ses

éléments sont toujours perçus en mouvement. Les actions sont décryptées comme des étapes de la marche cosmique qui anime et organise chaque partie de l'univers. Tout être, tout objet, tout élément, la moindre particule, le plus petit atome, suivent, dans cette optique, des trajectoires comparables, accomplissant une succession de cycles jusqu'à leur fusion dans les flux cosmiques. Ces notions de cycle et d'"étapes" comme paliers intermédiaires et éphémères que franchissent les voyageurs instaurent une perception dynamique des réalités humaines, animales, végétales aussi bien que minérales".

UNA NUEVA CULTURA DEL AGUA

En las dos últimas décadas ha emergido una nueva cultura del agua. Esta reconoce las técnicas de la hidráulica tradicional denominadas pequeña y mediana hidráulica (PMH), su gestión y su cultura material en relación a los respectivos ecosistemas.

En este contexto, las comunidades científicas han desarrollado proyectos y establecido momentos de reflexión/debate en coloquios/conferencias redimensionadas hacia nuevos valores patrimoniales, ambientales y geopolíticos, a través de recorridos multidisciplinarios al mismo tiempo que se han creado observatorios que al releer la geohistoria de la cuenca del Mediterráneo y de sus márgenes saharianos, la identifican como laboratorio de y para la gestión del agua. Se identifican en este contexto: el *Proyecto Foggara. Inventory, analysis and valorization of traditional water techniques of European and Saharan drainage tunnels*, Universidad de Valencia, 2003-2006, y el Observatorio de Ecosistemas Saharianos. Las unidades de investigación de las universidades de

Orán y Argel, en colaboración con este observatorio, integran estudios sobre la explotación de las aguas subterráneas en la región de Touat/Gourara y su relación con el respectivo ecosistema.

El paradigma correspondiente a esta nueva cultura del agua como visión sistémica de las interacciones sociedad-medio ambiente, se organizó en relación a la gestión integrada del agua, que se apoya en una memoria histórica y de identidad colectiva que debe ser reconocida, especialmente por los historiadores, a través de dos áreas: la de los saberes tradicionales analizada como concepto dinámico y la de la propia gestión integrada como concepto evolutivo.

El horizonte de la investigación histórica, al centrarse sobre la identidad de los diferentes modelos históricos, de gestión y uso del agua, de las tipologías de conflictos generados y gestionadas por las propias comunidades y el tipo de poder donde se instituyen, enmarcado en lo que se denomina pequeña y mediana hidráulica, introduciendo nuevas tecnologías y un nuevo cuerpo conceptual, se alejan de un ciclo interpretativo que lleva a numerosos investigadores a presentar como cuestión central y exclusiva la que se relacionaba con un mito de los orígenes –ya fueran romanos o árabes–, que hasta la década de 1970 recaía sobre los estudios en esta área, denominada tradicional.

LA ARQUITECTURA DEL PROYECTO DE INVESTIGACIÓN

La arquitectura de este proyecto se identifica en el área del Sáhara Central argelino, con una estructura tipológica de *PMH – el sistema de foggara*, teniendo como modelo de perímetro irrigado *los centros de cultivo del Ahaggar*.

En el Ahaggar, las *foggaras*, como sistema de irrigación, fueron tomadas por el colonizador como una referencia de sedentarización. Su implantación en el área de los territorios de recorrido tuareg denotaba valores de sedentarización, modelo tutelar para identificar el dominio colonial. En este contexto, surgen los escritos, especialmente la evaluación en términos demográficos de los centros de cultivo, que forjan principios de la identidad tuareg dirigidos hacia un desarrollo agrícola. Sin embargo, estos centros de cultivo corresponden, según nuestra línea de investigación y la lectura que la antropóloga Hélène Claudot-Hawad hace del pensamiento tuareg y de la respectiva geografía de la nomadización, a los principios aplicados a su esencia vital: el agua.

Desde la perspectiva tuareg, el agua y la tienda son los puntos de referencia materiales y simbólicos. El punto de agua (pozo) es el centro en torno al cual se organiza la vida y el espacio nómadas; es el punto de encuentro, del cruce de caminos, de contactos y de intercambios. “Aunque el agua corra en los valles la estabilidad está en el pozo”, reza el proverbio tuareg.

LOS CENTROS COMO MODELO DE PRODUCCIÓN DEL ESPACIO: LA SEDIMENTACIÓN DE LA ACCIÓN DE DOMINIO TERRITORIAL EN EL ÁMBITO COLONIAL.

> El agua, su gestión y su protección constituyeron particularmente en estas regiones [saharianas] la matriz central. Era en consecuencia el gran denominador común que fundamentaba la unidad del territorio. La organización del espacio se establecía teniendo en cuenta su gestión. En este contexto, el agua cristalizaba los posibles conflictos entre los dos modos de producción del espacio [el indígena y el colonial]. SOUAMI, Taoufik (2003).

La noción de modo de producción del espacio en el área de los territorios del sur de Argelia entre la segunda mitad del siglo XIX y mediados del siglo XX se circunscribe tanto a un marco institucional

como a la constitución de una doctrina de acción ante “las particularidades saharianas” y el método de coproducción del espacio en relación al estatuto particular debido al Sáhara Central.

Es en esta articulación donde el modelo de *centro* está previsto por la Comisión de los Centros, como espacio modelo donde se inscriben las nuevas áreas dominadas y a dominar y los núcleos habitacionales de los oasis, como estructuras espaciales indígenas correspondientes a la red de Ksour u oasiano o a los jardines (Arrem) constituidos en las márgenes de los *uadis*, como módulos semisedentarios.

A partir de la organización del *centro* como unidad modelo, el discurso y la acción coloniales materializaron su espacialidad y desarrollarán y desmultiplicarán temporalmente sus matrices como centros de colonización, centros de cultivo, centros de poblamiento y, con la creación de la Organización Común de las Regiones Saharianas (OCRS), nuevos centros administrativos y urbanos.

Matriz esencialmente nominal, la de los centros de cultivo del Ahaggar se estructuró según dos vertientes que corresponden a la de un paisaje modelado por el sistema de *foggara* y a la de la comunidad de transición entre el proceso nómada y el proceso de sedentarización en el universo de los Kel Ahaggar, como estrategia de dominio territorial/comunitario.

LOS CENTROS DE CULTIVO DEL AHAGGAR EN CONTEXTO GEOHISTÓRICO

Este objeto de estudio es periférico, en la medida en que:

- el sistema de *foggara* representa la matriz oasiana: la del tiempo del agua como métrica del consenso de las comunidades;

- la geografía administrativa de los colonizadores franceses identifica la centralidad de los oasis con el área de los territorios del sur, al tiempo que el Ahaggar está constituido como un anexo: el Anexo del Ahaggar;
- al Anexo del Ahaggar corresponde el modelo de identidad que configura la sociedad y cultura tuaregs: el de la gente de Ahaggar;
- en este contexto se constituyeron a partir de redes político-económicas, en la década de 1840, las comunidades denominadas centros de cultivo, según una estratigrafía de ocupación territorial: uadi-jardín-centro de cultivo.

LA CENTRALIDAD DE LOS CENTROS DE CULTIVO

En este momento de la investigación se considera que:

- la cronología de esta investigación identifica la cultura *tuareg* en su dinámica de transición de nómada a seminómada y sedentaria;
- los centros de cultivo emergieron como un modelo de identidad y de gestión de espacios agrohidráulicos;
- este modelo de identidad tiene en su base, al contrario de lo que los colonizadores querían fijar como sinónimo de sedentario, un cultivador nómada o seminómada, que establece una relación coyuntural con el territorio;
- en el Ahaggar estos centros de cultivo, y su estructura de *effeli (foggara en tamasheq)*, corresponden a un límite geográfico de la aplicación de este sistema. Una especie de frontera que limita esta tipología de irrigación y la dimensión de su cultura material.

ÁMBITO CRONOLÓGICO DEL PROYECTO

El ámbito cronológico identificado y que vertebra esta investigación (1845-1962), proyecta la relación representada por el binomio *periferia/centro*, ya caracterizada.

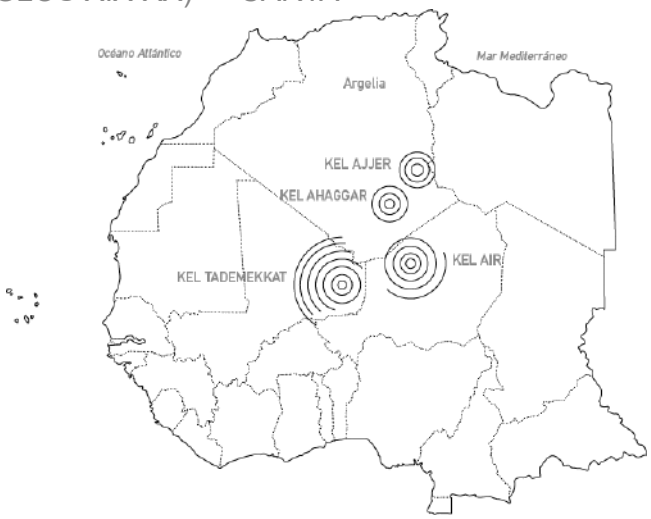
La segunda mitad del siglo XIX correspondió a la integración en la sociedad de pastores de ganado de gran porte (camellos) y de pequeño porte (cabras), de una nueva actividad con expresión económica: la valoración de la tierra teniendo en cuenta la producción agrícola. Esta coyuntura se basa en dos factores: uno endógeno y otro exógeno; el primero se centra en la figura política de jefatura entre las confederaciones tuaregs: el *amenokal*. Durante su mandato, Al Hadj Ahmed (1845-1877) va a colocar en el circuito de comercio de caravana los cereales producidos a partir del primer centro de cultivo, el de Idles (juntamente con la sal y los dátiles). Como factor exógeno, se identifica la introducción del sistema de *foggara*, hasta entonces matriz oasiana, por poblaciones originarias de Tidikelt que se desplazan al Ahaggar, como estrategia de refuerzo político-económico, conducida por el citado amenokal.

Ideles, Hirafolk, Tazrouk, Tit, Abalessa, Silet, como centros de cultivo se inscriben geoestratégicamente y cronológicamente en este linaje. Como elemento común, en cada uno de estos centros, las respectivas comunidades presentan el linaje de la matriz fundadora, la cual se presenta como generadora de la unidad de la propia comunidad, siendo una lectura simbólica, como la de un mito creador, que corresponde a la introducción del sistema de *foggara*.

La dinámica de estos centros, en una cronología que pensamos (re)definir a lo largo de esta investigación, corresponde en la primeras décadas del siglo XX a los valores intrínsecos a la sociedad Kel Ahaggar, sin integrar en este proceso los rasgos del colonizador. Se mantiene la doble pertenencia que se inscribe en el ciclo pastor-cultivador, redefiniendo el poder político con base en las transformaciones de ámbito económico a través:

- de las relaciones de producción y control del proceso de trabajo por los propietarios de *foggaras*,
- de la relación que se establece entre el sistema de construcción de *foggaras* y el reparto del agua y,
- del proceso de distribución de la producción.

FIGURA 1
LAS CONFEDERACIONES TUAREGS (SIGLOS XIX-XX) — CARTA —



Fuente: Hélène Claudot_Hawad (2002).

En la década de 1950 los centros de cultivo de Abalessa y de Taraouahout se encuadran baja la designación de *jardines del amenokal*. Mencionados en los planos de reconocimiento militar del Anexo del Ahaggar con mención de estabilidad territorial, su imagen corresponde al orden y al dominio pacificado. Son las décadas de reconocimiento y fijación colonial en esta área las que van a fracturar este proceso, en la medida en que crean un modelo de centro de cultivo que se contrapone, por oposición, al campamento y a su identidad nómada. 1962 como año de ruptura del sistema colonial y etapa específica de un ciclo/coyuntura de implementación que va a proyectar una revolución agraria y la fijación de modelos cooperativos, va a reponer la problemática del tema de investigación

a través del análisis comparativo a dos niveles: el del cuerpo jurídico-administrativo de la tierra y del agua y aquel que corresponde a la tipología del sistema de *foggara* y respectivo modelo de centro de cultivo como estructura social a través del mantenimiento del código social de la comunidad, en tanto que entidad que se gestiona por la no conflictividad interna. Este ámbito cronológico proyecta la reflexión/investigación al mismo tiempo que reduce las estructuras de irrigación tradicional en relación a los respectivos ecosistemas como de una *ecología dulce*, que evaluada históricamente en el marco de sus equilibrios frágiles, puede ser planteada en el presente, con objeto de no crear rupturas en el tejido social de las diferentes comunidades a las que sirvió de matriz.

BIBLIOGRAFÍA

Belhachemi, Faouzia (1992): *Anthropologie économique et historique des Touareg du Hoggar*, Université de Paris VIII, Vincennes.

Bellil, Rachid (2008): *Mutations touaregues: Kel Ahaggar et Kel Adagh*, Argel, Centre National de Recherches Préhistoriques, Anthropologiques et Historiques.

Bernazat, Odette (2008)*: Campements touaregs: moments de vie avec les nómades du Hoggar*, Grenoble, Éditions Glénat.

Casajus, Dominique (2000): *Gens de parole: langages, poésie et politique en pays touareg,* París, Editions La Découverte.

Chakers, Salem; Claudot, Hélène; y Gast, Marceau (1984): *Textes Touaregues en prose de Charles de Foucald et A. Calassanti-Motylinski*, Aix-en-Provence, Edisud.

Claudot-hawad, Hélène (1993): "Les Touaregs: portrait en fragments", Aix-en-Provence, Edisud.

— (1996): "Touaregs et autres sahariens entre plusieurs mondes: définitions et redédinitions de soi et des autres", *Les Cahiers de l'IREMAM*, 7-8 (1997).

— (2002): *Touaregs:appivoiser le désert*, París, Gallimard.

Clauzel, J. (1963): "L'évolution contemporaine de l'économie et de la société chex les Touaregs", *Actualités dÓutre-Mer*, v. 24, pp. 5-23.

Dubief, Jean (1942): "Note sur les chronologies des Kel Ahggar er des Taitoq", *Travaux de l'Institut de Recherches Sahariennes*, t. I, pp. 84-132.

Gast, Marceau (1956): "La societé traditionelle des Kel Ahaggar face aux problèmes contemporains. Islam, société et communauté", *Anthropologie du Maghreb*, pp. 107-139.

— (2008): *De Huwwara aux Kel-Aha.La saga d'une* tribu *nomade au Sahra central,* Alger, Centre National de Recherches Préhistoriques, Anthropologiques et

Historiques.
Hureiki, Jacques (2003): *Essai sur les origines des Touaregs*, París, Éditions Kartala.
Laperrine (1909): “Les noms des années chez les Touaregs de l’Ahggar de 1875 a1907”, *Revue Africaine*, pp. 193-198.
Lhote, H. (1984): *Les Touaregs du Hoggar*, París, Armand Colin.
Nicolaisen, J. (1963): *Ecology and Culture of Pastoral Tuareg*, Copenhague, National Museum of Copenhagen.
Pandolfi, Paul (1994): *L’habitat du Hoggar: entre tente et maison – la hutte*, París, Editions Kartala.
— (1998): *Les Touaregs de l’Ahaggar: Sahara Algérien*, París, Editions Kartala.
Souami, Taoufik (2003): *Aménagements de villes et territoires d’habitants: un siécle dans le sud algérien*, París, l’Harmattan.

TERCERA PARTE

EL AGUA COMO ELEMENTO DE COMUNICACIÓN TURÍSTICA

CAPÍTULO 15

Agua, turismo y comunicación. Análisis lingüístico de la publicidad de balnearios en sus páginas web

SARA ROBLES ÁVILA

INTRODUCCIÓN

La magnitud que el turismo ha adquirido en las últimas décadas ha traído consigo una extraordinaria diversificación de modalidades dispuestas a atender la demanda de los distintos perfiles de consumidores y de sus hábitos de ocio en relación con la explotación de los espacios tradicionales y la creación de otros nuevos, los periodos estacionales, etc. Así se habla de *turismo cultural*, *turismo de playa, turismo activo, turismo de la tercera edad* y de un sinfín de variedades difícilmente susceptibles de ser delimitadas con rigor en una clasificación[58].

Las aguas termales y minero-medicinales, así como las aguas del mar, se han puesto de moda en los últimos años para un uso social y terapéutico, y este fenómeno ha provocado la aparición y el desarrollo de una modalidad turística en torno al elemento agua[59]

llamada “turismo de salud”[60], que ha hecho que los balnearios tradicionales se remodelen para adaptarse a la nueva demanda de una sociedad preocupada por el bienestar. Desde el punto de vista de los profesionales del sector turístico, esta modalidad es muy compleja porque aglutina dos subáreas: 1. El turismo de curación –que integra a su vez el médico y el de rehabilitación/sanación–, considerado una actividad más de carácter médico que turístico (Borman, 2004, García-Altés, 2005)[61], y 2. el turismo de prevención –bien destinado a terapias anticipativas, bien al *wellness* o al bienestar– que ofrece servicios de relajación, cuidado físico y mental, belleza y estética, etc. Por tanto, este macrosector turístico se orienta a cuatro áreas: medicina curativa, medicina preventiva, estética y bienestar.

En la actualidad el turismo de salud se localiza muy especialmente en los balnearios, es decir, en aquellos “establecimientos que disponen de aguas minero-medicinales declaradas de utilidad pública, servicio médico que prescribe los tratamientos e instalaciones adecuadas para aplicar los tratamientos prescritos”[62]. La especial naturaleza de sus aguas es lo que define e identifica al balneario y lo inserta en el ámbito de la salud, en un contexto médico relacionado con el cuidado de las personas[63]; esta característica lo diferencia de otros servicios en los que también el agua es el centro del negocio; nos referimos a *spas* –establecimiento que ofrece tratamientos de relajación y belleza con agua, generalmente corriente, no medicinal– y centros de talasoterapia –en ellos las actuaciones se realizan con agua del mar–.

No obstante, aprovechando el impulso que en nuestros días ha

tomado el cuidado personal, los balnearios amplían su oferta tradicional para ofrecer, junto a los tratamientos médicos merced a sus aguas, otros relacionados con la relajación y el ocio o el bienestar y la belleza[64], de manera que por la diversificación de sus servicios podemos decir que son centros mixtos donde, bajo la denominación genérica de balnearios, se realizan tratamientos de *spa* y, en muchos casos, de termas[65].

El objetivo de este trabajo es analizar el cibergénero de las páginas web de los balnearios entendidas como textos dinámicos, en permanente cambio, pertenecientes al lenguaje de especialidad del turismo, a los que el interesado accede con libertad, navegando por sus distintas áreas, leyendo un discurso personalizado. Se trata de un estudio centrado en el mensaje lingüístico atendiendo en particular a la organización textual, a la arquitectura de las páginas web de balnearios, y al léxico que en ellas se emplea.

EL CORPUS DE INVESTIGACIÓN

En la actualidad el número de balnearios en España es muy elevado[66], lo que nos exige acotar el corpus de análisis. Para ello nos hemos basado en la selección llevada a cabo por el periódico *El Economista* en su artículo del 11 de agosto de 2015 titulado “Los ocho balnearios de España con las mejores aguas termales”. Las razones que nos llevaron a aceptar esta propuesta son: 1. la actualidad del artículo, 2. el rigor y prestigio del medio, especializado del ámbito de la economía, y 3. la dispersión geográfica que muestran los balnearios que se recogen, lo que supone una interesante representatividad.

Los ocho establecimientos son: el Balneario de Archena (Murcia),

en adelante BA, el de Montemayor (Cáceres), BM, La Toja (Pontevedra), BLT, Las Caldas Villa Termal (Oviedo), BLC, el Balneario de Mondariz (Pontevedra), BDM, el de Panticosa (Huesca), BP, el Balneario de Solán de Cabras (Cuenca), BSC, y el de Vichy Catalán (Gerona), BVC. Si observamos sus respectivas ofertas, apreciaremos que se trata, por lo general, de balnearios y de *spas* que ofrecen distintos tipos de tratamientos ya sean medicinales o de relajación o bienestar/belleza. Así, encontramos que en Panticosa se mencionan la Termas de Tiberio y el Spa Termal El Quiñón; en Archena, el espacio Termalium, el circuito termal Balnea, las Termas, galería termal; o en Montemayor, el balneario propiamente, con servicios de salud, y la termas romanas, con circuitos termolúdicos, etc. Además, a excepción del balneario de Montemayor, que es exclusivamente un establecimiento de baños y termas, todos se presentan como complejos que ofrecen servicios complementarios de restauración, alojamiento, actividades para el ocio y el tiempo libre de distinta naturaleza, etcétera.

EL DISCURSO DE LAS PÁGINAS WEB DE LOS BALNEARIOS

Al igual que cualquier otro producto o servicio comercial, los balnearios recurren a la presentación en internet como plataforma de visualización corporativa que los acerca al público de forma rápida y eficaz. Lo primero que conviene analizar es la denominación de los dominios que estos establecimientos emplean para darse a conocer en la maraña de la gran red. De los ocho balnearios que conforman nuestro corpus cinco se comportan de manera esperable, es decir, sus nombres están formados por dos palabras, la primera de las cuales es el nombre identificador

genérico y común de la actividad (“balneario”), al que se le adosa el nombre propio correspondiente, que lo diferencia y lo singulariza frente al resto (www.balneariodearchena.com, www.balneariolatoja.es, www.balneariovichycatalan.com,www.balneariomondariz.es, www.balneariomontemayor.com). En todos los casos se prescinde de la preposición que indicaría posesión *de*, por economía lingüística, excepto en el caso del balneario de Archena. Los tres balnearios restantes adoptan distintas soluciones en la denominación de sus dominios: usar las siglas, en el caso del de Solán de Cabras (www.rbsc.es), invertir el orden tradicional del nombre común antes del propio (www.lascaldasvillatermal.com) u omitir completamente la alusión al sustantivo común genérico (www.panticosa.com); en este caso se trata de un complejo turístico con una oferta bastante más amplia y variada que las demás y que, por tanto, excede los servicios propios de un balneario. De cualquier manera, la localización de estos establecimientos a través de los buscadores es rápida, sencilla y no lleva a confusión.

A diferencia de otros productos turísticos que se ofrecen en internet, los balnearios son demandados por un público objetivo cada vez más diversificado en cuanto a edad y nivel socioeconómico, que busca con determinación unos servicios concretos apuntando directamente a sus portales. Este determinismo del cliente lleva a las empresas a desarrollar una comunicación focalizada en sus propias webs, por lo que resulta difícil encontrar anuncios de estos establecimientos en *banners* o en publicidad emergente mientras navegamos por la red.

EL CIBERGÉNERO PÁGINA WEB: DEFINICIÓN Y

CARACTERIZACIÓN

Siguiendo la clasificación de los géneros discursivos propios del lenguaje del turismo elaborada por Calvi (2010), la página web turística de los balnearios pertenece a la familia de los géneros comerciales (como los son los anuncios, los catálogos, los folletos, etc.) que tiene como propósito comunicativo informar al destinatario de unos servicios y persuadirlo para que los contrate; además, tiene la peculiaridad de que se trasmite por un canal electrónico, virtual. Estas páginas web de los balnearios se pueden considerar un macrogénero que engloba distintos géneros normalmente bien diferenciados a través de pestañas específicas a las que el destinatario accede según sus intereses (catálogo de servicios, ofertas y promociones, contacto, ubicación, información para colectivos particulares, etc.).

No obstante, desde el punto de vista discursivo, la web se ha convertido en un nuevo espacio de comunicación, un cibergénero que utiliza como medio de expresión internet, lo que le otorga unas peculiaridades formales y funcionales que, como señaló Linell (1998), ha provocado la “recontextualización” de muchos géneros, mediante la ruptura de convenciones y la creación de nuevas posibilidades que se le brindan a los receptores para que sean ellos los que gestionen libremente el acceso a la información que precisan. Pero no hay que olvidar que la página web es un género nuevo virtual que se caracteriza por el dinamismo y la variabilidad. No se puede considerar un texto cerrado puesto que está sometido a continuas actualizaciones, remodelaciones, en continuo cambio y transformación.

En cuanto a su funcionalidad, este recurso comunicativo se

emplea en una doble vertiente: por una parte, para que las empresas muestren sus productos; y, por otras, para la contratación directa de sus servicios por parte del cliente. Las características del espacio electrónico –donde el texto escrito comparte sitio con la imagen, el vídeo, el sonido– condicionan el discurso y la relación del interlocutor con el mensaje: la interactividad y la capacidad de decisión sobre qué ver/buscar y cómo/cuándo hacerlo[67]. Por eso, para que una página web sea considerada eficaz, debe cuidar tanto su forma (arquitectura y organización, que permitan al usuario cumplir sus expectativas de navegación), como los contenidos (lingüísticos, visuales, sonoros, etc., que satisfagan la información demandada por el usuario) (Mariottini, 2011: 118).

Las páginas web de los balnearios que conforman nuestro corpus aparecen bastante bien jerarquizadas desde el punto de vista de la planificación visual, con un sistema de navegación sencillo y muy intuitivo, que se acomoda a las expectativas cognitivas de los usuarios por lo que se refiere a la tipicidad de la página[68], a los elementos que se van a encontrar, al lugar donde se sitúan las pestañas de acceso a las distintas áreas temáticas, etc. Todos esos elementos esperables de una página web son su esqueleto, un modelo abstracto cognitivo que se corresponde con lo que se puede denominar “prototipo” o “macroestructura”, y que se materializa en las páginas web particulares al completar con datos la estructura arquitectónica[69]. Como señala Mariottini (2011: 102-103), en los cibergéneros los factores sociocognitivos y perceptivos desempeñan un papel fundamental, ya que la información nueva se procesa e interpreta a partir de la ya conocida y almacenada que obtuvimos a través de conocimientos y experiencias previas. Y es que, en caso

de romper esas expectativas, el resultado es nefasto para la página web y su usabilidad (Bernard, 2001 y 2002). De este modo, no es de extrañar que las páginas web analizadas presenten una arquitectura bastante similar, con secciones que se suelen repetir en todas ellas (entorno, historia, restaurantes, hoteles, las aguas, el balneario, cómo llegar, contacto, etc.), con componentes de la misma naturaleza que permiten al usuario interactuar en la red sin dificultad. Además, esta estructura tiene un marcado componente visual en la ordenación de lo puramente verbal que organiza la información en forma de tabla con epígrafes y apartados de fácil identificación que permiten al lector un cierto control sobre la linealidad del texto (García-Peña, 2003: 17).

Desde el punto de vista del diseño, y a pesar de compartir los rasgos prototípicos de las webs, las de los balnearios muestran una fisonomía variada, si bien todas las páginas de inicio tienen un marcado carácter comercial ya que las empresas, conocedoras de las facilidades que brinda el hipertexto electrónico en cuanto a libre navegación para orientarse según los intereses particulares, suelen plantear en primer término ofertas y promociones[70], un *leif motiv* que actúa como gancho para sorprender al receptor nada más arrancar la visita al sitio y así cautivarlo con datos publicitarios sin ofrecerle la opción de evitarlos. En todos los casos, estas páginas de inicio son de gran longitud, lo que obliga al lector a realizar un movimiento descendente con el cursor para poder acceder íntegramente a los contenidos. Por esta razón, y como ocurre en el texto periodístico, la información en la web sigue el modelo de pirámide invertida, comenzando con los datos más destacados, de modo de el lector los aprecie en primer término puesto que no está garantizado que

este avance en la lectura[71].

Además, en este primer golpe de pantalla, aparece toda una serie de pestañas que redirigen al lector a los espacios de información deseados, así como a unos cuestionarios de reserva y contratación de los servicios.

EL DISCURSO LINGÜÍSTICO: ORGANIZACIÓN Y MODELOS TEXTUALES

Desde el punto de vista del mensaje lingüístico, la parte dedicada al discurso escrito en las pantallas de inicio de las páginas web de los balnearios que conforman el corpus de estudio suele ser bastante reducida, siendo la imagen estática o en movimiento la que adquiere el mayor protagonismo; y es que, al tratarse de un servicio, de un bien intangible, lo que la empresa vende al cliente es una experiencia que puede ser representada de manera más clara y directa mediante imágenes y vídeos. Por tanto, es frecuente ver el texto reducido al extremo en forma de títulos presentadores de carácter descriptivo construidos con escuetos sintagmas nominales: *Programa de adelgazamiento* (BA), *Especial Navidades en La Toja* (BLT), *Escapada esquí termal por solo: 351* (BP), *Área de tratamientos. Experiencias únicas* (BLC), *Programa de termalismo social* (BM); los rasgos persuasivos, basados en la connotación y en la ponderación del producto, se aprecian en la selección de los elementos léxicos que se emplean (*especial, escapada, únicas*, etc.). No obstante, aunque el mensaje icónico o iconográfico (Ferraz Martínez, 2000: 13-14) suele aparecer en primer término, intensificado nada más cargarse la página, en todos los balnearios –excepto en el de Montemayor, por tratarse exclusivamente de servicio de balneario– se recurre a un breve[72] texto presentador de

carácter informativo-descriptivo, con grandes dosis persuasivas especialmente en la selección de un léxico valorativo, donde se ofrecen datos variados que van desde su ubicación, el entorno –de gran explicitación en muchos casos, como en el BA–, su antigüedad –que se convierte en argumento comercial basado en la calidad mantenida en el tiempo–, el complejo en el que se insertan, con servicios hoteleros[73], instalaciones diversas no solo para tratamientos hidrotermales sino también de belleza y de ocio, etc. Estos textos se localizan completamente al final de la página inicial o en un lateral, pero siempre después de imágenes en movimiento, anuncios de promociones o servicios, hecho que permite comprobar que el mensaje lingüístico resulta menos relevante a priori.

En sentido estricto, las páginas web de los balnearios son predominantemente publicitarias y a través de ellas las empresas comercializan unos productos relacionados con el agua empleando las estrategias y los medios disponibles para hacerse visibles y suscitar interés en el receptor de modo que este, finalmente, consuma el acto comercial que supone la contratación de los servicios anunciados. Así, la publicidad eficaz de un destino turístico como este reside no solo en destacar el valor funcional, material de la oferta (los aspectos tangibles: instalaciones del balneario, tratamientos, actividades, etc.), sino muy especialmente en potenciar todo lo intangible para incrementar el valor simbólico-social del servicio (Alonso González, 2008: 45-46), como las sensaciones a las que se puede asociar, los sentimientos que genera la experiencia turística, etc.

No obstante, resulta interesante destacar que en el medio digital, el discurso turístico publicitario, que es persuasivo por definición, en

el que domina el impulso subjetivo sobre la racionalidad y la objetividad (Robles Ávila, 2005), en el caso de los balnearios se produce una oscilación entre la información y la persuasión[74]. Se trata de un discurso híbrido (Bathia, 2002: 8-10) o de un género transfronterizo (Calvi, 2010: 15-17) que, junto a la función apelativa, persuasiva y argumentativa cumple otra finalidad comunicativa: la informatividad, con datos ubicados en ciertos espacios de la página web, que, aunque no son los más visibles, existen y en muchos casos satisfacen una función demandada por el propio producto, ya que el potencial usuario "compra" un servicio relacionado con la salud y en estos casos hay que garantizar un grado de autenticidad, de certeza alejado de subjetivismos y de técnicas de marketing. Estos textos puramente informativos atañen a las localizaciones (*El Balneario de Archena es un complejo termal de más de 200.000 m², situado en la provincia de Murcia, en el Paraje Natural de Valle de Ricote, junto al río Segura a su paso por Archena. A tan solo 24 km de Murcia y a 80 km del aeropuerto de Alicante y San Javier, muy cerca de La Manga y el Mar Menor*) y a los tratamientos que se aplican (*Lodo termal: Consiste en la aplicación de emplastes de arcilla mezclada con agua minero medicinal del Balneario de Archena, a una temperatura aproximada de 45ºC, en las articulaciones*).

Pero, como avanzamos anteriormente, por su carácter primordialmente comercial, la persuasión a través de la palabra es la función dominante, que se completa con las imágenes sugerentes que buscan materializar la experiencia intangible asociada a estos servicios. Por ello, y como decíamos, no son mensajes publicitarios puros pues mezclan la función fática y apelativa (*Todo lo que*

estabas buscando en un Resort Termal inigualable. Siempre contando con una amplia oferta de masajes y tratamientos termales y de belleza que te sorprenderán, BA) con la representativa, informativa, que lleva incorporada, eso sí, la promesa de los beneficios que el cliente obtendrá de los tratamientos mediante el uso de verbos como *mejorar* y sus derivados (*Baño de ozono: Desinfectante y cicatrizante que proporciona mejoría en los trastornos cutáneos. Regenerador celular con efecto antienvejecimiento. Relajante y desestresante. Mejora la circulación sanguínea y la función respiratoria. Acción antiinflamatoria*, BSC).

Pero, donde se aprecia con mayor claridad el carácter comercial de estos textos es, sin duda, en la tendencia al empleo de modelos textuales argumentativos de carácter persuasivo y valorativo (Robles Ávila, 2007) con los que se trata de influir en el potencial comprador. La gama de argumentos que emplea el creativo es variada y va desde los que se fundan en el prestigio y reconocimiento globales de estos balnearios (*Es un complejo termal […] con gran relevancia y prestigio en el turismo de salud a nivel nacional e internacional, tanto por sus Termas y la calidad de sus servicios médicos, como por sus amplias instalaciones hidrotermales, tratamientos de belleza y demás servicios hosteleros*, BA), la belleza y exclusividad del entorno (muy destacable en especial en el de La Toja: *La Toja es una isla, un paraíso, donde no existen las aglomeraciones y donde los únicos ruidos son el murmullo del mar y el silbido del viento al rozar los arboles, donde el tiempo no tiene otro reloj que el sol. Su clima benigno y suave hace que una estancia en cualquier época del año se convierta en unas inolvidables vacaciones*), la fusión de lo antiguo[75] y lo nuevo, lo

experimentado y lo innovador (*El Balneario de La Toja incorpora las más modernas técnicas del termalismo a la más sabia tradición de este tipo de tratamientos*), el bienestar y el placer que aporta el servicio (*En el Balneario Vichy Catalan disfrutará, además del alojamiento y servicios de termalismo, de la tranquilidad y el bienestar. Déjese llevar por el encanto del Modernismo […] un conjunto gratificante y renovador en este Balneario en la Costa Brava*) y, muy especialmente, la exclusividad[76] del producto (*Permanecer varios días de este Real Balneario es para sibaritas de la salud*, BSC; o bien *El Gran Hotel es un amplio y señorial edificio […]. Un hotel con encanto*…, BM). Además, en muchos casos, estos textos presentadores, aunque breves, muestran un notable hibridismo en cuanto al empleo de modalidades textuales; así, junto a secuencias argumentativas dominantes, surgen descripciones de los servicios o de las instalaciones que sirven de reclamo para animar al interesado a la navegación por la web, a dirigirse a apartados específicos de mayor concreción (ya sea sobre su historia, la oferta de alojamiento –cuando se trata de un complejo– o de tratamientos, etc.).

Un dato sorprendente que extraemos del análisis detallado de estos textos presentadores de las páginas web de inicio es que, a pesar de que lo que se publicita es un servicio de balneario, la información sobre las aguas, sus características y propiedades no suele aparecer destacada. Así, de los ocho balnearios que forman el corpus, en ninguno de ellos la referencia a estas aparece en las presentaciones, sino que suele ubicarse en pestañas superiores con distintos títulos (balneario, centro termal, información general, etc.) desde donde podremos desplegar un listado en el que se suele

encontrar mención a las aguas. La razón puede estar en el objeto comercial en sentido estricto, es decir, que lo que el emisor anuncia, excepto en el caso de los Baños de Montemayor, no es solo un balneario, sino todo un extenso abanico de servicios variados, por eso la referencia al elemento vital solo se expresa en un primer plano cuando se refiere a tratamientos que, además, son preferentemente de belleza y de relajación más bien que terapéuticos. Esta desatención a la que pudiera parecer la razón de ser de estos servicios llega al extremo en el caso del Balneario de La Toja, el que, desde el punto de vista de la imagen que proyecta en su web, se muestra a mayor distancia del concepto de balneario, es más generalista y está enfocado a otros servicios que se han creado a partir del propio negocio; de ahí que no realice ninguna alusión a sus aguas.

Al margen de los textos presentadores, otros lugares comunes de las webs de los balnearios, a los que se accede a través de pestañas, son los siguientes:

- la historia del lugar, donde se mezcla lo informativo con unos tintes persuasivos, emotivos y valorativos que buscan suscitar el interés por el servicio. Desde el punto de vista textual abundan las secuencias narrativas.
- La explicación de las aguas (excepto en el caso del Balneario de La Toja), con secuencias muy descriptivas y expositivas.
- La tipología de tratamientos que se ofrecen: descripciones y exposiciones en forma de listados generalmente. Surgen pinceladas argumentativas más o menos sutiles.
- El contacto y la ubicación, sinópticos y visuales, a través de herramientas de localización por GPS.

EL LÉXICO EN LAS WEBS DE LOS BALNEARIOS

Como demostró Calvi (2006, 2010) en varios de sus trabajos, el lenguaje del turismo, por su carácter heterogéneo, nutrido de ámbitos muy diversos (historia del arte, geografía, arquitectura, gastronomía, gestión, derecho, publicidad, etc.), muestra unos límites borrosos. Ello se complica aún más con la extensa variedad de sus productos textuales (folletos, billetes, contratos de viajes, guía turísticas, catálogos, anuncios o páginas web).

Antes de comenzar el análisis de este nivel lingüístico, conviene detenernos en la diversidad de denominaciones que utilizan las empresas para referirse a estos establecimientos[77] *–real balneario,* el de Solán de Cabras y *balneario real,* el de Las Caldas– ya que, aunque este es el hiperónimo que engloba en la mayoría de los casos todos los servicios que incluye –ya sean tratamientos, terapias, *spas*, etc.–, advertimos que frecuentemente se emplean como sinónimas distintas voces entre las que destacan por su mayor recursividad los sustantivos *balnearios* –el primero y más comúnmente empleado–, *baños* y *manantial,* así como los sintagmas nominales formados por un sustantivo común de significado muy extenso –y, por lo tanto, impreciso– que se concreta con el adjetivo *termal* o un compuesto de este: *centro termal, instalaciones termales, circuito termal, complejo termal, centro termolúdico, estación termal, resort termal o villa termal.* En otros casos se trata de compuestos nominales atributivos de gran poder sugerente como en el segundo caso: *hotel balneario, palacio balneario*[78]*.*

En un trabajo dedicado al léxico del turismo termal, Solsona Martínez (2011) distingue tres grandes grupos que, desde nuestro

punto de vista, dependen del origen o procedencia de las palabras que los integran:

1. un léxico propio de esta rama turística, referente a los establecimientos termales, a las instalaciones, técnicas y servicios que en ellos se ofrecen.
2. una terminología externa, pero no general sino especializada, procedente de otras disciplinas o especialidades (geología, geografía, etc.) y, por último,
3. un léxico general, no específico, con fines persuasivos.

Coincidimos con la autora en la clasificación que propone y que se corresponde igualmente con el léxico que se emplea en las páginas web de los balnearios. No obstante, dadas las peculiares arquitectónicas del cibertexto, conviene centrarnos en cómo se reparte el léxico en las distintas secciones de las páginas web. Como dijimos, todas las páginas de inicio muestran, junto a las imágenes gancho o las ofertas y promociones, un texto de una extensión variada, generalmente breve, en el que aparece un léxico heterogéneo, es decir, en unos balnearios abunda el léxico común de carácter persuasivo y ponderativo que se mezcla con tecnicismos de distintos campos (botánica, geología, química, etc.) y *realia* (gastronomía, etc.). En cambio, en otros balnearios aparecen textos descriptivos de localización y de presentación de las instalaciones y servicios básicos. De cualquier modo, sea cual sea la modalidad empleada, los textos se van a ver salpicados por elementos léxicos y recursos lingüísticos de carácter valorativo que tratan de despertar en el lector el interés por el servicio.

Por lo que respecta a las secciones dedicadas a la descripción de las propiedades del agua y a los tratamientos que se ofrecen en los

respectivos balnearios, advertimos la mayor concentración de tecnicismos del ámbito de la química (especialmente al referirse a las propiedades de las aguas: *oligometálicas, bicarbonatadas, cálcicas, magnésicas,* etc.) y de la medicina (cuando se alude a las enfermedades o dolencias que se tratan: *dispepsias gastrointestinales, procesos reumatológicos, meteorismos, flatulencias*, etc.).

Por otra parte, el léxico empleado en las páginas web de los balnearios también es susceptible de ser organizado atendiendo a los siguientes campos léxicos[79]:

1. Campo léxico relativo propiamente al servicio que se presenta, los balnearios, y otras voces asociadas: *agua, termal, salud*, etc.
2. Campo léxico de los tratamientos médicos, de belleza y de bienestar: *drenaje linfático corporal, masaje con pindas 50, reflexología podal,* etc.
3. Campo léxico relativo a las instalaciones de los balnearios: *hotel, restaurante, spa, tenis, golf, piscina, jardines,* etc.
4. Campo léxico del entorno en el que se ubican (en especial si este es natural): *naturaleza, río, valle, serranía, cumbre, ecología*, etc.
5. Campo léxico de las ofertas y servicios: *excursiones, gastronomía, actividades, vacaciones*, etc.
6. Campo léxico de las sensaciones que genera en el cliente los servicios: *relax, ocio, descanso, bienestar, relajación*, etc.

Estos campos léxicos se presentan en muchos casos asociados a áreas concretas a las que se accede a través de pestañas que, al marcarlas, despliegan la información; nos referimos en concreto al campo de los tratamientos, al de las instalaciones, al del entorno, y

al de las ofertas, áreas todas ellas que aparecen diferenciadas en sus espacios particulares.

Y, junto a los sustantivos, que constituyen el núcleo aglutinador de los significados en este tipo de comunicación particular, los adjetivos se presentan como elementos diseminados en los textos, guiños argumentativos y ponderativos que hacen vislumbrar su carácter publicitario. En este sentido, es constatable la proliferación de adjetivos valorativos, todos de carácter positivo, propios del lenguaje comercial, que impregnan de una gran afectividad los mensajes (Robles Ávila, 2004): *beneficiosas propiedades, innovador circuito, impresionante paraje...*. De modo que es habitual encontrar todo sustantivo acompañado por un adjetivo que lo pondera y lo sitúa en la parte superior de una escala, de carácter superlativo: *inigualable oferta, extraordinario hotel balneario, idílico entorno natural, inolvidable experiencia, extraordinaria instalación, exuberante riqueza botánica, reales vacaciones, calidad insuperable,* etc. Además, la tendencia predominante es colocarlo antepuesto al sustantivo, en posición marcada, para resaltar el sintagma.

En ocasiones se recurre explícitamente al superlativo: *las más exquisitas atenciones, las más modernas técnicas, la más sabia tradición, el mayor complejo hotelero, las más modernas técnicas, el espacio más natural de la serranía*.

Con esta variedad de adjetivos, el texto turístico consigue atraer al lector de forma afectiva, implicándolo, persuadiéndolo y animándolo a sumergirse en un ambiente de ensoñación previo a la experiencia turística. Coincidimos con Ferrer Rodríguez (1994: 65) cuando dice que “la palabra, reina del lenguaje publicitario, refleja no solo la noción de la cosa –caudal informativo –, sino el sabor de ella

–caudal emocional–, entre lo que esa cosa es y lo que parece ser; del significado a la sugestión". Por eso no es extraño que los verbos más empleados sean *disfrutar*, con toda la carga afectiva y ponderativa que soporta (*Descubre La Toja Spa, para relajarte y disfrutar en plena naturaleza de tu tiempo de ocio*), y *encontrar*, que apunta al destino final de una búsqueda deseada (*El Hotel Balneario Vichy Catalan es un oasis donde es posible sentir el silencio y encontrar relajación*).

Por otra parte, la creación neológica es un recurso destacado de este sector; llama la atención la tendencia a la formación de nuevos sustantivos y adjetivos sobre bases léxicas relativas al agua, siendo el más empleado *termalismo*, sustantivo que se crea mediante la adición del sufijo —*ismo* a la raíz *termal* con la intención de otorgar un carácter científico[80] a la actividad del balneario. De este neologismo surge un compuesto que podría considerarse eufemístico, *termalismo social*, que alude a un servicio complementario a las prestaciones de la Seguridad Social que, desde el año 1989, facilita la asistencia a centros balnearios de personas de la tercera edad que, por prescripción facultativa, así lo precisen.

En el campo de la neología también resulta muy recurrente el compuesto adjetival *termolúdico*; de este modo, encontramos *centro termolúdico, circuito termolúdico,* etc. Y el compuesto *balneoterápico: tratamientos balneoterápicos.* Igualmente, se aprecia la gran rentabilidad que ofrece el sustantivo *terapia* en la formación de compuestos de nueva creación, desde la general *balneoterapia*, hasta las más específicas *castañoterapia, vinoterapia*, *balsamoterapia, fangoterapia*, y el más sorprendente,

formado añadiéndolo al extranjerismo *kids*: *kidsterapia: Sesión de fisioterapia infantil con recomendaciones posturales y hábitos saludables* (BM). También resulta interesante la formación neológica del tecnicismos *neurosedante*.

En este tipo de textos destaca la tendencia a la creación de adjetivos deverbales con el sufijo *—nte* (*-ante*, *—ente* o *—iente*, según la conjugación), con los que se expresa que se realiza la acción indicada por la base (*DRAE*23); así tenemos: *clarificante, oxigenante, vigorizante*; y los compuestos por parasíntesis (prefijo *re* — + sufijo *—nte*) *regenerante* y *revitalizante*, preferidos a los adjetivos deverbales con sufijo en *—dor/a* (*-ador/a, —edor/a* o *—idor/a*, según la conjugación) *regenerador* y *revitalizador,* que focalizan el significado en el agente (el tratamiento o la terapia en este caso) que realiza la acción. Otros compuestos parasintéticos son los formados por el prefijo *des*— y el sufijo *—nte*: *descontracturante, desestresante*. Menos rentable es la creación neológica con el sufijo *—ivo*: *oxidativo*.

Como dijimos anteriormente, estos mensajes presentan un marcado carácter informativo y divulgativo, además del comercial; pero, cuando aluden a la composición de las aguas y sus propiedades, así como cuando relacionan los servicios y tratamientos medicinales que ofertan, se incorporan a los lenguajes de especialidad, en concreto al ámbito de la química y de la medicina –y a las terapias próximas a esta última disciplina– y hacen uso de recursos propios de estos lenguajes profesionales. Así, se observa en los siguientes casos: *El agua de Solán de Cabras está clasificada, según el código alimentario español como agua de mineralización débil, hipotermal, hipotónica, bicarbonatada*

térrea cálcico litínica (BSC). *Las aguas que surgen en el subsuelo del balneario son de tipo sulfatadas, aguas en las que predomina el anión sulfato asociado con cationes de calcio, sodio o magnesio* (BM). *Mesotermales (40ºC). Oligometálicas: bicarbonatadas cálcicas y magnésicas. Por sus características físico-químicas presentan efectos sedantes, analgésicos, anti-inflamatorios, relajantes y descontracturantes* (BLC).

Tratándose de textos de carácter divulgativo, en el contexto comercial, el sentido de estos discursos científicos solo se justifica si se busca impresionar al interlocutor con un mensaje codificado, inaccesible en muchos casos para un destinatario no especialista. Pero, además, incluso en las secciones más especializadas, dentro de esquemas, gráficos o tablas, se localizan junto a los tecnicismos otros elementos sugerentes, valorativos y afectivos de distinta naturaleza y categoría gramatical con los se busca hacer más atractivo el intangible turístico de los balnearios: "*Nuestro organismo tiene la oportunidad de beneficiarse de los efectos curativos de estas aguas, terapéuticamente indicadas para dolencias como las afecciones del riñón, ya que provoca diuresis, lava los tejidos, y su eficacia está demostrada en la prevención y eliminación de los cálculos renales*".

Por lo que se refiere a los tratamientos, se aprecia igualmente una abundante presencia de tecnicismos que suelen aparecer acompañados de paráfrasis explicativas, si es que son términos que no se han extendido al uso común. En estos casos el redactor publicitario no pone en peligro una información que es fundamental para la empresa: dejar claros los servicios que ofrece y en qué consiste cada uno de ellos: *La Cura Balnearia o Cura termal, mejor*

denominada "Crenoterapia" podría considerarse como un ejemplo de medicina natural no agresiva, un procedimiento terapéutico natural, en el que interviene como factor principal el agua mineromedicinal y las técnicas de administración de las mismas (BA). *La cromoterapia se basa en las distintas reacciones del cerebro a las estimulaciones electromagnéticas que recibe en función de los diferentes colores. Se asocian distintos colores a determinadas propiedades. Así puede estimular emociones positivas, eliminar tensiones, equilibrar nuestra mente o atenuar determinados dolores* (BSC).

Los tecnicismos suelen referirse no solo a los tratamientos terapéuticos sino también a los estéticos y de bienestar. Algunos de los más recurrentes son: *drenaje linfático, parafango, presoterapia, electroterapia, quiromaje, reflexología podal con digitopresión, aerosoles sónicos, mesoterapia,* etc.

Por lo que respecta a los extranjerismos, a diferencia de otros sectores comerciales donde su presencia es más recurrente (Robles Ávila, 2012, 2014a y 2014b), en la publicidad de los balnearios son escasos y, de emplearse, se localizan en apartados que no están estrictamente relacionados con la actividad principal de estos. Así, encontramos los que ya están muy extendidos en el lenguaje común, aunque no se encuentran registrados en el diccionario académico: *pack, snack bar, dossier* (en lugar del término adaptado *dosier*), *express* (en lugar de la forma adaptada *exprés*), etc. El esnobismo se lleva al extremo en combinaciones del tipo *cuerpo beauty*, el compuesto *aquagym*, o la utilización del latinismo *vaporarium* para referirse a la sala donde se toman vapores. El Balneario de Panticosa, que se anuncia también como Panticosa

Resort, es el que muestra una tendencia más marcada hacia el empleo de extranjerismos; en su web encontramos las voces extranjeras inadaptadas *igloo* (en lugar del término adaptado *iglú*), *geisers* (en vez de *géiseres*), habla de actividades *outdoor*, del *sport club*, etc. Todo ello tiene que ver posiblemente con la intención de darle al servicio un carácter más internacional, por el prestigio que se le otorga a todo lo extranjero.

En general, resulta interesante el gusto por el empleo de voces extranjeras en la denominación de los tratamientos: *masaje chakra stone, masaje shiatsu, lipofit, magic honey*, más abundantes en servicios de relajación y de bienestar y belleza que terapéuticos, como también ocurre con *peeling* (más frecuentes que *exfoliación)* o *lifting* (*estiramiento facial*, inexistente en el lenguaje de la publicidad).

CONCLUSIONES

El progresivo aumento de la demanda de servicios en los balnearios y otros establecimientos en los que el agua es el elemento fundamental en torno al cual gira la actividad económica ha provocado la puesta en funcionamiento, el remozado, la implementación o la creación –según los casos– de un buen número de centros termales en nuestro país y, en consecuencia, el llamado turismo de salud y de bienestar se ha consolidado como un servicio turístico de primer orden dirigido no solo a un perfil de cliente de la tercera edad sino también, y cada vez más, a adultos y jóvenes. Como no puede ser de otra forma, la publicidad se convierte en elemento clave para promocionar los balnearios e internet resulta ser el medio, la plataforma de difusión preferente no solo para dar a

conocer la oferta, sino también para la contratación directa de los servicios a través de sus respectivas páginas web.

Como ha demostrado el estudio lingüístico que se ha llevado a cabo en este trabajo, el discurso turístico en la web es fundamentalmente comercial; con él se persigue informar al lector pero muy especialmente incitarlo y persuadirlo para que contrate los servicios, de ahí que los textos –muy breves generalmente– combinen las modalidades expositivas, descriptivas y argumentativas.

Desde el punto de vista formal, las webs de los balnearios se acomodan al prototipo de este tipo de páginas, con destacadas ofertas de inicio, con gran fuerza persuasiva, y pestañas explicativas que seleccionan y organizan la información, permitiendo al lector una lectura personalizada, a demanda. A pesar de ello, la fisonomía particular de las páginas web es variada y en cada caso busca sorprender al receptor.

El mensaje lingüístico no aparece equilibrado respecto del icónico o iconográfico, como era de esperar en esta plataforma marcadamente visual, y más aún cuando lo que se vende es un bien intangible, una experiencia turística. Por ello, en estas páginas de inicio el elemento verbal queda reducido en muchos casos a sintagmas nominales con función presentadora de carácter descriptivo que suelen incluir elementos léxicos con una carga emotiva, valorativa o ponderativa que no ocultan su funcionalidad publicitaria.

El léxico que se emplea en las webs de estos establecimientos nos ha arrojado datos interesantes en cuanto a las propias denominaciones usadas para referirse a los balnearios (*baños,*

manantial, centro termal, complejo termal…). También hemos identificado ramas dentro del léxico dependiendo del origen o procedencia de las palabras que las integran: un léxico propio de la rama turística, cierta terminología procedente de diversos ámbitos de especialidad, y un léxico general de naturaleza persuasiva. Las palabras se organiza en torno a campos léxicos que hemos clasificado de la siguiente forma: campo léxico de los servicios; campo léxico referido a los tratamientos, campo léxico de las instalaciones, campo léxico del entorno, campo léxico de las ofertas y servicios, y, finalmente, el campo léxico de las sensaciones que producen los servicios.

Buena parte del léxico empleado en la publicidad de balnearios está formada por tecnicismos del ámbito de la química y de la medicina particularmente. Y, aunque el sustantivo es el elemento léxico dominante en la carga semántica de los mensajes, los adjetivos son abundantes, siendo especialmente de naturaleza valorativa, ponderativa y muy persuasiva. Por su parte, los verbos más llamativos son *encontrar*, como meta del objeto turístico, y *disfrutar*, de gran fuerza afectiva.

Finalmente, la neología aparece en este tipo de webs de manera continuada y se aprecia en creaciones como *termalismo, termolúdico* y toda una serie de compuestos con el sustantivo *terapia* como segundo componente (*fangoterapia, vinoterapia,* etc.). Muy al contrario de lo que ocurre con los extranjerismos que, a diferencia de la publicidad de gran parte de sectores comerciales, son escasos y suelen quedar limitados a la denominación de ciertos tratamientos.

BIBLIOGRAFÍA

Alonso González, C. M.ª (2008): “La estrategia creativa en la publicidad turística. El caso de Castilla y León”, en *Revista Latina de Comunicación Social*, 63, pp. 43-62.
Antelmi, D. (2007): “Luoghi virtuali: strutture informative e mezzi di trasmissone”, en AA.VV. *Pragmatica della comunicazione turística*, Roma, Editori Reuniti University Press, pp. 157-219.
Bathia, V. K. (2002): “Applied genre analysis: a multi-perspective model”, *Ibérica*, 4, pp. 3-19.
Bernad, M. (2001): “Developing schemas for the location of common web objects”, Usability News, 3.1. https://chnm.gmu.edu/digitalhistory/links/pdf/chapter4/4.26b.pdf
— (2002): “Examining users expectations for the location of common web objects”, Usability News, 4.1. http://usabilitynews.org/examining-user-expectations-for-the-location-of-common-e-commerce-web-objects/
Borman, E. (2004): “Health tourism”. BMJ Medical Publication 328: 60-61. Disponible en: <http://www.bmj.com>. Acceso último 22 junio 2016.
Calvi, M.ª V. (2001): “El léxico del turismo”, http://www.ub.es/filhis/culturele/turismo.html
— (2006): *Lengua y comunicación en el español del turismo*, Madrid, Arco Libros.
— (2010): “Los géneros discursivos en la lengua del turismo: una propuesta de clasificación”, *Ibérica*, 19, pp. 9-32.
Ferraz Martínez, A. (2000): *El lenguaje de la publicidad*, Madrid, Arco Libros.
Ferrer Rodríguez, E. (1994): *El Lenguaje de la publicidad*, México, Fondo de Cultura Económica.
García Altés, A. (2005): “The development of health tourism services”, *Annals of Tourism Research*, 32(1): 262-266.
García-Peña Flores, M.ª E. (2003): “Del papel a la red: procedimientos de reescritura en la era digital”, en AA. VV., *Internet in linguistics, translations and literary studies*, Castelló de la Plana, Publicacions de la Universitat Jaume I, pp. 15-25.
Gullón Palacios, G. (2010): *El sexto sentido. La lectura en la era digital*, Vigo, Academia del Hispanismo.
Linell, P. (1998): “Discourse across boundaries: On recontextualizations and the blending of voices in professional discourse*”, Text*, 18: 143-157.
Llopis Orrego, M.ª del Mar (2010): *Bajo la mirada de Heracles: los usos sociales del agua como fuente de salud y placer*, Ediciones Universidad de Salamanca, colección Vítor.
Mariottini, L. (2011): “Las páginas web de turismo. ¿Género móvil o modelo mental?”, en E. Liverani y J. Canal, *El discurso del turismo. Aspectos lingüísticos y variedades textuales*, Trento, Tangram Edizioni Scientifiche, pp. 97-126.
Orte Bermúdez, J. M. (1997): *Conocimientos sobre el mundo del turismo*, Lérida, Milenio.
Robles Ávila, S. (2004): *Realce y apelación en el lenguaje de la publicidad*, Madrid, Arco Libros.
— (2005): “La ponderación en el discurso publicitario”, *RILCE: Revista de Filología Hispánica*, ISSN 0213-2370, vol. 21, 2, 2005, pp. 263-280.
— (2007): “Los argumentos de la publicidad”, *Español Actual, Revista de Español Vivo*, ISSN 1135-867X, 87, 2007, pp. 77-110.
— (2012): “Las palabras de la publicidad y los diccionarios: el caso de los extranjerismos”, *Avances en lexicografía hispánica,* coord. por Antoni Nomdedeu Rull, Esther Forgas Berdet y María Bargalló Escrivá, vol. 2, 2012, pp. 429-442.
— (2014a): “Extranjerismos y sectores publicitarios (perfumería, cosmética, automoción, alimentación y bebidas)”, en C. Pérez-Salazar e I. Orza (eds.), *Del discurso de los medios*

de comunicación a la lingüística del discurso, Frank and Timme, pp. 39-63.

— (2014b): "Lectura y escritura del mensaje comercial: los extranjerismos de los sectores publicitarios de la tecnología de la información y de las comunicaciones", *Álabe: Revista de Investigación sobre Lectura y Escritura*, ISSN-e 2171-9624, 10, 2014 (Ejemplar dedicado a: julio-diciembre).

ROTH, S. *et al.* (2010): "Mental models for web objects. Where do users expect to find the most frequent objects in online shops, news portals and company web pages?", *Interacting with computers*, 22, pp. 140-152.

SOLSONA MARTÍNEZ, C. (2011): "El turismo termal en sus textos: léxico y arquitectura del discurso", en E. Liverani y J. Canal, *El discurso del turismo. Aspectos lingüísticos y variedades textuales*, Trento, Tangram Edizioni Scientifiche, pp. 75-96.

CAPÍTULO 16

Turismo y patrimonio hidráulico. Cultura y paisaje: propuestas para su preservación

ISABEL BESTUÉ CARDIEL

INTRODUCCIÓN

Las infraestructuras hidráulicas, desde la más remota Antigüedad, se han integrado en el territorio, modificando los paisajes en los que se asientan y posibilitando nuevas interacciones sociales. En este contexto, quizá las presas y canales de transporte de agua sean las estructuras que más fuertemente condicionan el espacio natural, generando embalses de agua donde antes discurrían pequeños regatos, modificando las condiciones medioambientales y faunísticas, produciendo vergeles en los antiguos eriales y asentando elementos ingenieriles que nos permiten comprender la forma de vida de cada época, su desarrollo técnico y su relación con el territorio y el paisaje de manera diacrónica.

Precisamente, esa interacción entre el agua y paisaje antropizado es la seña de identidad más potente que permite aprovechar el

recurso hídrico como hilo conductor para una lectura cultural e histórica del territorio. En los últimos años el paisaje se ha revalorizado como activo cultural, quedando patente su importancia en la elección del destino turístico, sobre todo a nivel europeo con estudios como el “Using natural and cultural heritage for the development of sustainable tourism in non traditional destinations” de la Comisión Europea o el de Hernández (2016): “Paisajes rurales y patrimonio hidráulico en el sureste de España. Claves identificativas y estado de la cuestión” donde se indica que alrededor del 50 por ciento de los europeos sitúan el paisaje como criterio básico a la hora de elegir su destino vacacional.

Además, el uso turístico de espacios naturales asociados a elementos patrimoniales e hidráulicos en particular se está convirtiendo en una iniciativa regeneradora para las comunidades rurales, frenando su deterioro físico y social. Sin embargo, esta relación que *a priori* parece lógica y directa no lo es tanto cuando incidimos en el nivel de conocimiento que el turista tiene del paisaje y del patrimonio cultural a él asociado. Las encuestas realizadas en este sentido (De la Fuente y De Lucio, 2003) evidencian el desconocimiento que existe sobre los valores paisajísticos y culturales del territorio entre aquellos que lo disfrutan de manera turística; estando en muchos casos motivada la elección del destino turístico por la presencia de un *paisaje tópico*, es decir, de un recurso emblemático sin el que la visita parece incompleta. A esta situación de desconexión entre el paisaje y el patrimonio cultural, y el patrimonio hidráulico en particular, vienen a incidir también las acciones que desde los organismos públicos y privados encargados de su tutela se acometen. En muchos casos las actuaciones son

puntuales y en otros, el planteamiento de partida es erróneo, sobre todo en cuanto a los resultados esperados y su relación con la sostenibilidad del territorio. De este modo, son muchas las iniciativas de inversión encaminadas a la pura conservación de elementos paisajísticos y patrimoniales, sin tener en cuenta que el mejor modo de conseguir dicho fin es la puesta en uso del sistema para el que fueron ideadas las obras hidráulicas. Así por ejemplo, se invierten grandes cantidades de dinero en trabajos de conservación de canales hidráulicos en los que el agua ya no está presente, cuando un mantenimiento adecuado y continuado de uso sería suficiente para asegurar su futuro y su comprensión práctica dentro del paisaje. Son también habituales las acciones de intervención puntual sobre elementos singulares del patrimonio hidráulico, olvidando en la mayor parte de los casos, que forman parte de una red, de una línea conectora entre diversos nodos e hitos y que es precisamente esa condición su mayor virtud para la puesta en valor del patrimonio que representan y para la conservación del paisaje en el que se integran.

El éxito de los proyectos actuales de conservación del patrimonio cultural hidráulico en relación directa con el territorio se basa en la capacidad para vincular la importancia intrínseca de dicho patrimonio con sus posibilidades sociales, naturales, económicas y de conservación de modos de vida locales y de paisajes singulares a los que, en buena medida, dan forma. De este modo, se consigue no solo recuperar y mantener un patrimonio singular sino también aumentar y diversificar la oferta turística alternativa.

MODELOS EN DESARROLLO. POSIBILIDADES DE IMPLEMENTACIÓN

Son muchos los modelos de recuperación del patrimonio hidráulico rural que en los últimos años se están desarrollando, unos con mayor éxito que otros. Una característica común a todos ellos es la capacidad para comprender la importancia de interconectar este patrimonio cultural a su territorio, dotándolo de sentido y haciendo más comprensible la evolución histórica de sus paisajes y de las sociedades a las que se vinculan. Algunos factores que se repiten en muchos de los casos estudiados son en buena medida los responsables de este éxito, o al menos, desde una perspectiva exógena, parecen conferir a los proyectos de recuperación global las herramientas esenciales para la adecuada puesta en marcha de políticas y acciones de conservación y explotación turística de calidad, perdurables en el tiempo.

Para detectar cuáles son los factores responsables del éxito de las actuaciones de puesta en valor del patrimonio hidráulico y de su territorio asociado hemos optado por presentar algunos de estos casos, analizándolos e individualizando los elementos que se repiten y que, *a priori*, pudieran estar relacionados con una adecuada intervención de recuperación patrimonial.

Dado lo exiguo del espacio disponible en este documento, analizamos a continuación dos casos muy diversos, tanto en extensión y situación geográfica, relación paisajística y patrimonio hidráulico asociado, pero que, a pesar de ello, muestra elementos coincidentes desde el punto de vista cultural, turístico y sociológico.

EL CASO DE LAS PRESAS Y CHARCAS HISTÓRICAS EXTREMEÑAS

El primero de los casos de estudio se refiere al singular patrimonio de presas y embalses históricos extremeños que se disemina por

toda la comunidad autónoma y que se remonta hasta la época romana con la presencia de presas tan emblemáticas como las de Proserpina o Cornalvo, dando lugar a un modelo territorial de aprovechamiento de agua que engloba su acopio mediante presa, su uso para abastecimiento humano, para riego, como fuerza motriz para ingenios hidráulicos y otros aprovechamientos como pesqueras, lavaderos, abrevaderos, etc. y que ha generado paisajes muy ricos en fauna y vegetación en un territorio que se caracteriza precisamente por la escasez de agua. Si esta escasez es uno de los males endémicos en Extremadura, con índices pluviométricos escasísimos y con un subsuelo granítico que impide o dificulta extraordinariamente la captación de aguas subálveas, el ingenio del hombre en estas tierras ha transformado dichas limitaciones en el acicate para generar modelos de acopio absolutamente propios, a los que se han ido asociando, a lo largo de los siglos variados ingenios hasta conseguir sistemas complejos cuya finalidad es el aprovechamiento máximo de este preciado bien.

Sin embargo, la pérdida de uso de estos conjuntos a lo largo del siglo XX y sobre todo en el siglo XXI los ha abocado a un proceso de deterioro que en muchos casos ha derivado en situaciones muy comprometidas de abandono y de desmantelamiento total de sus instalaciones molinares, haciendo peligrar también los paisajes que generaron en su momento y haciendo perder al mismo tiempo su memoria histórica de uso.

Los últimos años del siglo XX y el siglo XXI han sido prolijos en estudios técnicos e históricos sobre estos sistemas de acopio de agua en el territorio extremeño. Desde la revalorización de la ingeniería romana, con más de 28 posibles presas localizadas en

suelo extremeño de las 70 catalogadas en la península (Castillo, 2007), la pervivencia de técnicas constructivas ha permitido establecer un proceso diacrónico muy potente en el oeste peninsular y expandirlo más allá de sus propias fronteras (García-Diego, 1994), con ejemplos singulares que hacen de Extremadura una potencia mundial en lo que se refiere a la construcción de presas históricas (Smith, 1971).

Ejemplos ampliamente conocidos como las ya mencionadas presas romanas de Proserpina y Cornalvo avalan esta dilatadísima tradición (Aranda, 2007). La aplicación industrial en el medievo de estos modelos de acopio de agua está representada por la presa del Estanque, en Guadalupe o la charca de Lancho, en Malpartida, construidas respectivamente en los siglos XIV y XV. Sin embargo, el momento de eclosión de una tipología autóctona para el acopio del agua llegará en del siglo XVI, de la mano de figuras con nombre propio en el campo de la ingeniería renacentista (Fernández Ordóñez, 1984). Francisco Becerra será su máximo representante, migrando su técnica a América cuando marcha a construir al Nuevo Mundo (Díaz-Marta y García-Diego, 1988). Llevan su firma la Albuera de San Jorge y Casillas II, ambas en Trujillo, que fueron construidas para abastecer a complejas redes de molinos encadenados, al tiempo que resolvían el problema de la pesca y del abrevado del ganado.

Esta manera de entender el uso del agua pervivirá en los siglos sucesivos, siendo realmente entre los siglos XVII y XIX cuando se produce un verdadero *boom* constructivo y de diseminación de una tecnología industrial propia del poniente peninsular. Aparece entonces un número extensísimo de presas con sistemas molinares

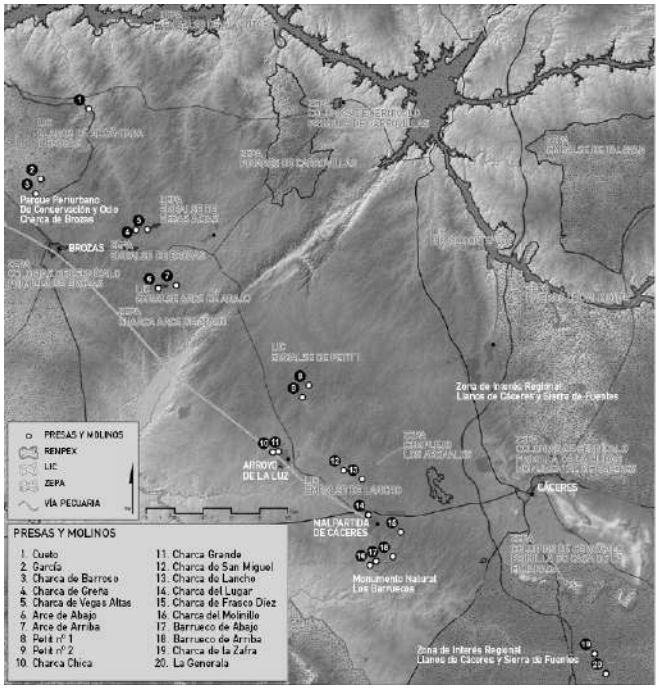
anejos de características comunes[81]. El hecho de que cada una de estas presas componga un conjunto complejo en el que se integran diversas actividades industriales y agrarias que han pervivido durante siglos supone ya un interés en sí mismo al que debe añadirse una cultura, una forma de vida y un paisaje propios, fruto precisamente de esa actuación antrópica sobre el territorio en relación con el uso del agua.

Dada la abundancia de presas, nos hemos centrado, por su interés en relación con la recuperación patrimonial y turística, en un ámbito geográfico concreto, focalizado en las poblaciones de Cáceres-Malpartida de Cáceres-Arroyo de la Luz-Brozas-Villa del Rey. Geológicamente es un territorio con un extenso batolito granítico[82] que dificulta la captación de aguas subválveas pero que al mismo tiempo, permite su retención de manera natural en superficie.

Históricamente, constituye un corredor utilizado desde época romana y en el que destaca el imponente puente de Alcántara. Este pasillo en línea casi recta entre Córdoba y Oporto siguió utilizándose a través de los siglos, superponiendo en él calzadas reales, cañadas y cordeles. La distribución en manos de pocas familias nobiliarias de estas tierras de repoblación y de frontera fuertemente controladas por la Orden de Alcántara fosilizó su propiedad y su uso durante siglos, permitiendo hoy, en muchos casos, hacer una lectura completa del aprovechamiento privado de la tierra y de la infraestructura hidráulica a ésta asociada. Posiblemente, uno de los factores que más condicionó la proliferación de estos ingenios hidráulicos fue el auge de la industria lanar entre los siglos XVI y XIX. En un territorio donde los suelos eran pobres para la

agricultura, la implantación de estos conjuntos hidráulicos no fue casual y se asocia claramente a la ruta de la lana que conectaba Sevilla con Covilha (Portugal), donde se encontraban los lanificios más cercanos. Estos conjuntos resolvían al mismo tiempo la generación de fuerza motriz para sus molinos harineros, el aporte de agua a los lavaderos de la magnífica lana de las ovejas merinas que invernaban en la zona, el abrevado del ganado en el tránsito hacia el norte en verano a través de sus numerosas cañadas y cordeles, la cría y obtención de pescado durante todo el año para las poblaciones cercanas e incluso en algunos casos, la derivación de agua para riego de huertas próximas a las villas.

FIGURA 1
DISTRIBUCIÓN EN EL TERRITORIO DEL PATRIMONIO HIDRÁULICO DE PRESAS Y CHARCAS



Con la introducción de la energía eléctrica, poco a poco los

conjuntos molinares asociados a estas presas se irán reconvirtiendo. Algunos suministrarán electricidad durante décadas a las poblaciones cercanas, pero, inexorablemente, su finalidad original se irá perdiendo hasta quedar obsoletos y abandonados ya en la segunda mitad del siglo XX. Las presas, sin embargo, se mantendrán en su mayoría, pasando a ofrecer otros usos como el lúdico (para la pesca deportiva de la tenca) y fundamentalmente potenciando su valor medioambiental, formando hoy parte de espacios protegidos declarados como los LIC (Lugar de Importancia Comunitario), ZEPA (Zona de Especial Protección para las Aves), integrados en la Red Natura 2000 o declarados como Monumento Natural.

En el marco geográfico elegido destaca la población de Malpartida de Cáceres donde se concentran un total de siete de las veinte presas catalogadas. De ellas, cinco han sido completamente restauradas y cuatro constituyen un conjunto museístico-turístico-patrimonial y paisajístico unitario de primer orden en la provincia. Se trata del conjunto de charcas de Los Barruecos.

El paraje de los Barruecos se encuentra conformado por cuatro charcas. La de Frasco Díez, a la que se adosa un molino harinero en el regato de la Argamasa. Barrueco de Arriba, con un molino harinero sobre los arroyos Tocón y Naranjillo. Barrueco de Abajo, donde se construyeron un lavadero de lanas, un batán y un molino y que recoge el agua de los arroyos anteriores. Y finalmente, aguas abajo, la charca del Molinillo también con un molino harinero asociado a ella. Todo el conjunto está declarado Monumento Natural desde 1996, formando parte del listado de la Red de Espacios Protegidos de Extremadura (RENPEX) y cercano a las ZEPA y LIC

que se densifican en torno a las charcas extremeñas. Medioambientalmente es evidente la importancia de estos parajes de gran belleza paisajística por la abundancia de roquedales graníticos a los que se suman las grandes masas acuáticas generadas por las enormes charcas artificiales.

En los años setenta del siglo XX la iniciativa privada del artista Wolf Vostell en colaboración con el Ayuntamiento de Malpartida transforma el ruinoso lavadero de lanas del Barrueco de Abajo en un museo, primero al aire libre y más tarde integrando también parte del edificio industrial. Este artista, internacionalmente conocido, fue el primero en llamar la atención sobre el valor del paisaje de Los Barruecos como obra de arte viva y en continuo cambio. Durante las décadas siguientes se suceden acciones culturales y decisiones políticas y administrativas que irán encaminadas a la confluencia de todos los valores que integra este entorno en un futuro Museo de Arte Contemporáneo y Natural, Museo de la Historia del Lavadero y Centro de Interpretación de las Vías Pecuarias. Poco a poco se va organizando un modelo de gestión[83] que aúna el mecenazgo privado y la financiación pública en un patronato que ha ido incorporando todo el patrimonio hidráulico de los Barruecos al conjunto. Se restauraron las cuatro charcas con sus molinos, acondicionando cada uno de ellos para diferentes usos, incluyendo señalética que permite tener una idea puntual de la importancia de cada obra hidráulica. Se crearon rutas de visita por el Monumento Natural, incorporando zonas de observación de aves, puntos para la pesca e integrando las obras de arte contemporáneo a ese paisaje. Este proceso, incentivó la recuperación de otras charcas cercanas como la del Lugar, con menor éxito pero en continua revisión, y la

construcción de otras nuevas, más cercanas a los Barruecos, que vienen a sumar riqueza ecológica en la zona.

La creación en los últimos años de redes culturales internacionales, promovidas a través de proyectos de financiación europea, como el proyecto Translana entre España y Portugal, muestran las posibilidades inagotables que el patrimonio hidráulico puede aportar a la conservación y potenciación de estos conjuntos y su valor como línea argumental en la consolidación de redes y rutas turísticas que aúnen el disfrute del paisaje al conocimiento del territorio y su cultura.

EL CASO DEL CAMINITO DEL REY Y SU PATRIMONIO HIDRÁULICO

Otro ejemplo de recuperación de patrimonio hidráulico asociado al territorio y a su aprovechamiento turístico y paisajístico es sin duda la reciente intervención para volver a poner en servicio el conocido Caminito del Rey (Málaga).

En este caso, nos encontramos con un elemento singular, el Caminito, enclavado en un *paisaje tópico*, sobre el que se interviene para conseguir un nodo turístico de primer orden que atraiga a un número elevado de visitantes para disfrutar de una experiencia medioambiental y de aventura, y a los que, al mismo tiempo, se les ofrece la posibilidad de conocer el patrimonio hidráulico que dio origen a esta singular infraestructura.

En un entorno de espectaculares paisajes, los últimos dos siglos han aglutinado un floreciente conjunto de infraestructuras hidroeléctricas que tienen como elemento conector el humilde camino de servicio conocido como Caminito del Rey, construido para unir los dos extremos del centenario canal de agua y salto

hidroeléctrico del Chorro. El Caminito del Rey se enclava en el centro de la provincia de Málaga, en un hermoso territorio delimitado por las serranías de Ronda y Antequera. Administrativamente, estas elevaciones montañosas que configuran un relieve de indudable valor geomorfológico, ambiental y paisajístico comparten los municipios de Ardales, Álora y Antequera. El Desfiladero de los Gaitanes forma parte además de un espacio declarado Paraje Natural que abarca 2.173,34 ha.

Las tierras que componen este territorio han estado ligadas tradicionalmente a una agricultura y ganadería de bajo rendimiento hasta que, a mitad del siglo XIX, la línea de ferrocarril Córdoba-Málaga atraviesa el Desfiladero de los Gaitanes, abriendo al mismo tiempo nuevas posibilidades a las poblaciones cercanas (Caballero, Rey y Sánchez, 2007). Esta línea cubría un total de 192 kilómetros en los que se construyeron 17 túneles, 8 viaductos y 18 puentes. De ellos, una parte importante se agrupaba en el Desfiladero de los Gaitanes debido a lo arriscado de la zona. La comarca de los Gaitanes vio cómo los caminos de hierro abrían nuevas perspectivas de futuro en su propio territorio, proyectándolo hacia el exterior. Sin embargo, el verdadero revulsivo para la zona vino años después, a principios del siglo XX con la instalación de los primeros saltos hidráulicos para la producción de energía eléctrica a gran escala.

El actual Paraje Natural del Desfiladero de los Gaitanes fue el lugar elegido por el ingeniero Rafael Benjumea para instalar el salto hidroeléctrico del Chorro en 1903, con el fin de suministrar principalmente energía eléctrica de calidad y a bajo coste a la ciudad de Málaga (Alarcón de Porras, 2000). La importancia de esta

obra fue enorme para su época y entre otras cosas permitió a su autor financiar la construcción de la gran presa de del Chorro por la que Alfonso XIII nombró a Rafael Benjumea, conde de Guadalhorce (Martín Gaite, 1977).

La construcción del salto y de la central hidroeléctrica del Chorro supuso en la población homónima un revulsivo extraordinario para su desarrollo. Junto con el salto hidroeléctrico, Benjumea construyó una serie de instalaciones anexas que venían a modernizar un enclave que hasta ese momento había vivido casi exclusivamente de la agricultura y la ganadería de subsistencia. Gracias a estas nuevas instalaciones, abastecidas convenientemente por el apeadero de ferrocarril existente en el mismo pueblo, el Chorro se convirtió en muy poco tiempo en el centro de referencia de una serie de pequeños asentamientos que se encontraban en su área de influencia.

En esa función de núcleo aglutinador que desde principios de siglo XX cumplió la población del Chorro, tuvo un papel muy importante el conocido Caminito del Rey. Era este un pequeño sendero de servicio que, atravesando el Desfiladero de los Gaitanes por su margen derecha, ponía en comunicación el pequeño azud de derivación con que iniciaba el canal de agua en el lugar de Gaitanejo con el salto hidroeléctrico del Chorro, pasado ya el tajo del Gran Gaitán y justo antes de alcanzar la población del Chorro. Este camino, realizado en origen con una misión claramente funcional, pasó rápidamente a formar parte fundamental de la vida cotidiana de los habitantes del Chorro y de otros enclaves cercanos.

El buen funcionamiento del salto hidroeléctrico del Chorro hizo posible que, años más tarde, el propio Benjumea se plantease la

construcción de un nuevo embalse que laminase las aguas erráticas del rio Turón que terminaban confluyendo en el azud de Gaitanejo. La obra de la presa del Chorro, de 72 metros de altura, quedó concluida el 21 de mayo de 1921 con la visita del rey Alfonso XIII, quien colocó la última piedra de la presa (González Tascón, 1999), tras recorrer los balconcillos que se habían construido *ex profeso* para esa visita, en sustitución del precario camino de servicio del canal de agua del Chorro y que pasaron a llamarse a partir de ese momento Caminito del Rey.

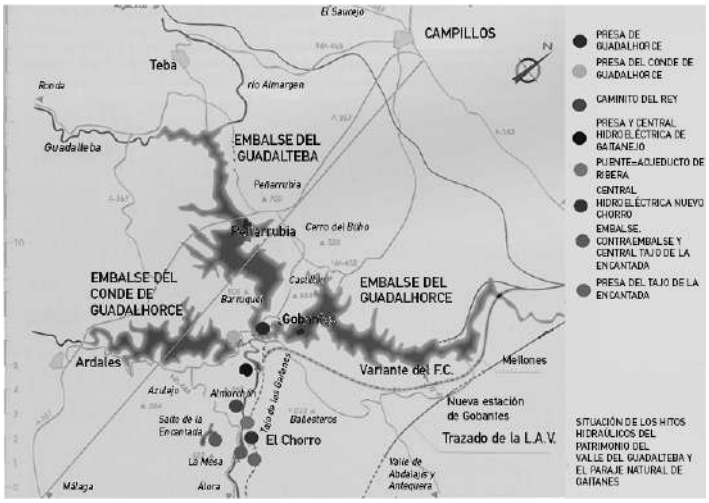
Durante los últimos años de la construcción del Pantano del Chorro y posteriormente, entre 1924 al 1927 se levantó, aguas abajo de la confluencia de los ríos Turón, Guadalteba y Guadalhorce, la presa de Gaitanejo, de unos 20 metros de altura. Fue proyectada por Rafael Benjumea y en ella puso como proyectista toda su alma de artista. La central estaba situada en el cuerpo de la presa y había una ventana que permitía ver el hermoso espectáculo de caer el agua por un vertedero. Se trata del modelo precursor en España de las presas con central hidroeléctrica integrada en su cuerpo.

Debido a la construcción de todas estas infraestructuras hidráulicas, en los primeros años del siglo XX la zona de los Gaitanes sufrió la mayor transformación de toda su historia al convertirse en uno de los centros más importantes de desarrollo de la producción eléctrica en Andalucía. Con esta centralización aparecerán nuevas infraestructuras de carreteras, ferrocarril, líneas eléctricas, etc. que modificarán de manera drástica el paisaje y la vida de las poblaciones cercanas.

No fueron éstas, sin embargo las únicas obras de aprovechamiento de las magníficas condiciones orográficas de la

zona. Sobre las ideas de Rafael Benjumea para el aprovechamiento integrado de los tres ríos Turón, Guadalhorce y Guadalteba, se construyen entre 1966 y 1973 dos embalses para los ríos Guadalteba y Guadalhorce, que regulaban sus caudales y que, unidos por la misma presa, comunicaban por una galería primitiva con el Chorro. La más moderna de las obras de infraestructura hidráulica llevada a cabo en las cercanías del pueblo del Chorro fue la construcción de la Central Reversible Tajo de la Encantada que, aunque no reviste notable antigüedad (1974), tiene ya interés histórico, pero sobre todo tecnológico y paisajístico (Bestué y González Tascón, 2005). Se trata de una de las primeras centrales hidroeléctricas reversibles construidas en España, cuya finalidad primordial no es producir grandes cantidades de energía eléctrica, sino suministrar a la red las puntas de la demanda de los consumidores.

FIGURA 2
DISTRIBUCIÓN EN EL TERRITORIO DEL PATRIMONIO HIDRÁULICO ASOCIADO AL CAMINITO DEL REY



Las ideas de Rafael Benjumea fueron el embrión de este inmenso mar interior que ha modificado de manera global el paisaje de todo el entorno, creando nuevas posibilidades como los usos turísticos y deportivos asociados a los pantanos e instalaciones hidráulicas. También los ecosistemas naturales, las poblaciones vegetales y animales, pero fundamentalmente los modos de vida de las sociedades locales se han visto alteradas y transformadas por el avance y la modernización que a lo largo de más de un siglo ha supuesto la aglutinación de nuevas fuentes de producción de energía hidroeléctrica.

El proyecto de restauración del Caminito del Rey hace de este elemento secundario del canal hidráulico un magnífico hilo conector entre las grandes obras hidráulicas que jalonan el impresionante paisaje de la comarca. Su importancia histórica, pero también su valor paisajístico y su relación sentimental con los habitantes de la comarca lo convierten en el eje central para un interesante y bello recorrido por los diferentes enclaves del Paraje Natural del Desfiladero de los Gaitanes.

La obra de recuperación del Caminito del Rey, siendo puntual, es solamente el primero de los eslabones de una cadena mucho más larga que pretende la implementación de la visita turística con la diversificación de los productos que se ofertan y entre los que, el patrimonio hidráulico es uno de los más importantes ya que se disemina por el territorio de manera amplia y permite el disfrute no solo cultural sino también deportivo, lúdico, etnográfico, etc., de la zona.

La idea de aprovechar las infraestructuras civiles en la zona del Paraje Natural del Desfiladero de los Gaitanes no es nueva. En

1952, con motivo de la propuesta de construcción de un nuevo pantano cercano al del Chorro, el Ingeniero de Caminos Julián Borao y Díez-Montero dedicaba un artículo exclusivamente a la posibilidad de convertir el trazado de la actual vía de ferrocarril que discurre por el Desfiladero en una carretera de valores paisajísticos y turísticos sin precedentes.

A lo largo del siglo XX, los embalses y su Paraje Natural han sido tenidos muy en cuenta como motor para el desarrollo comarcal. El mismo Francisco Benjumea, en 1978 presentaba en un artículo en la Revista de Obras Públicas la posibilidad de aprovechar turísticamente el gran litoral interior de 130 km creado por los nuevos pantanos del entorno del Guadalhorce. En este mismo artículo, dedicaba Benjumea una parte específicamente a la Ruta Turística del Guadalhorce y proponía también la visita del Desfiladero de los Gaitanes a través del Caminito del Rey o: “balconcillos que permiten una contemplación sosegada de la imponente naturaleza”.

En los años ochenta del siglo XX, los Fernández Ordóñez, padre e hijo presentan otro proyecto para recuperar la senda por el Desfiladero de los Gaitanes. La propuesta, de indudable calidad técnica, inutilizaba el antiguo Caminito del Rey, manteniéndolo como arqueología industrial, y planteaba un nuevo camino que debía discurrir de forma paralela al antiguo y a una cota inferior.

A pesar de la calidad de las propuestas mencionadas, ninguna llegó a realizarse y el Caminito del Rey se fue deteriorando poco a poco hasta que en 2008 la Diputación de Málaga retomó la idea de recuperar el camino de conexión a través del Desfiladero de los Gaitanes. A este proyecto se sumó un concienzudo estudio del

patrimonio arqueológico, de la ingeniería, etnográfico, paisajístico, etc. de la zona. Se trataba de crear un proyecto final que englobase no solo la recuperación material del camino, sino también la consolidación de sus valores patrimoniales desde todos los ámbitos posibles.

Así, al trabajo de recuperación del patrimonio del paisaje y de la obra pública, en este caso, se sumó un amplísimo catálogo de carácter etnográfico y sociológico que refleja la importancia de la zona y el arraigo de su patrimonio en la comarca. Se consiguió recopilar documentación pictórica que reproduce el paisaje y también el patrimonio industrial local; numerosísima documentación fotográfica artística e histórica que incide sobre todo en el momento en que el patrimonio ferroviario e hidroeléctrico comienza a modificar el paisaje local; películas y documentales rodados en el impresionante Paraje Natural del Desfiladero de los Gaitanes y en el Caminito del Rey que han dejado honda huella en las poblaciones locales y las han enriquecido, y noticias que se refieren a visitas de personajes insignes al Caminito, que nos dan una idea del valor que durante todo el siglo XX tuvo esta zona, en gran medida gracias a la construcción de sus excepcionales obras hidroeléctricas.

Toda esta documentación ha servido para generar una base de datos amplísima que se ha volcado en la página web específica del Caminito del Rey, gestionada por la Diputación de Málaga desde su área de Turismo y Medio Ambiente. Al poner a disposición pública a través de las nuevas plataformas de información toda esta documentación, se facilita la comprensión por parte del visitante del entorno del Caminito lo que enriquece su experiencia, antes incluso de realizarla.

La Diputación de Málaga y los ayuntamientos de Álora, Ardales y Antequera, partiendo de esas premisas, han sabido establecer los adecuados cauces de colaboración para llevar a buen término una obra que se antojaba desde todos los puntos de vista compleja y difícil (Bestué y Pérez, 2015).

El proyecto resultante que ha permitido que en 2015 se reabra al público la senda es un compendio de todas esas exigencias y en él se ven identificadas las poblaciones del Caminito del Rey, siendo el inicio de un programa mucho más amplio que no ha hecho sino comenzar y que pretende utilizar los beneficios económicos que el Caminito comporta para seguir abordando nuevas iniciativas sostenibles turísticas y culturales.

CONCLUSIONES

Los dos casos presentados resultan muy diversos tanto en su concepción como en el modo de afrontar la recuperación de su patrimonio hidráulico y su puesta en valor. Sin embargo, y a pesar de esta aparente diversidad de casos y actuaciones, ambos modelos mantienen algunos parámetros que los hacen comunes y que podrían considerarse como invariantes a tener en cuenta en cualquier acción destinada a un uso sostenible del patrimonio hidráulico asociado a su territorio. Algunos de estos parámetros los veremos a continuación.

ARRAIGO DEL PATRIMONIO HIDRÁULICO AL TERRITORIO Y A SU POBLACIÓN

En ambos casos se trata de un patrimonio fuertemente arraigado tanto al territorio como a las poblaciones locales. Es decir, la incidencia del patrimonio hidráulico es enorme sobre el terreno, con

modificaciones muy potentes del paisaje (en la mayor parte de los casos con una percepción totalmente positiva por parte de la población) y también con una fuerte influencia sobre la cultura local, que hace que estas obras sean consideradas como parte consustancial de su herencia identitaria.

Por tanto, el primer parámetro a considerar en la recuperación y puesta en valor del patrimonio hidráulico en relación con su territorio será el descubrir la interacción entre dicho patrimonio y su entorno y mostrarlo a la población si ésta no es consciente de esas interacciones.

ESTABLECIMIENTO DE REDES DE CONEXIÓN EN EL TERRITORIO A TRAVÉS DE SU PATRIMONIO HIDRÁULICO

En ambos casos de estudio, los elementos del patrimonio hidráulico son generadores de redes de conexión entre diversas zonas que pueden estar más o menos distantes geográficamente y que *a priori* pueden parecer desconectadas. Por tanto, este patrimonio se muestra como un elemento ventajoso a la hora de diversificar los escenarios de disfrute turístico y puede ayudar de manera muy directa al mantenimiento y recuperación de amplias zonas territoriales, por lo general de carácter rural. Se tratará, por tanto, de encontrar el hilo argumental que existe entre los diversos elementos patrimoniales que constituyen un sistema hidráulico y fomentar su importancia frente al visitante.

DETECCIÓN DE NODOS DE INTERÉS PATRIMONIAL QUE SE ASOCIEN AL DISFRUTE TURÍSTICO Y PAISAJÍSTICO EN LA VISITA

Es importante, aunque no esencial, contar con elementos singulares que, a consideración del turista deban ser indispensables en la

visita. Estos nodos de interés servirán para focalizar la atención del visitante, pero no pueden ser el fin último de la actividad turística, sino que deben convertirse en el germen desde el que irradiar interés a otros espacios o lugares relacionados. En el caso de las charcas de los Barruecos, el Barrueco de Abajo con su museo de la Ruta de la Lana permite abrir un escenario a otras presas singulares y su relación con territorios lejanos como los lanificios portugueses. En el caso del Caminito del Rey, su puente-acueducto en la Gran Falla del Gaitán focaliza físicamente la panorámica sobre el poblado del Chorro, tradicionalmente olvidado en las visitas a la comarca.

ADECUADA SEÑALIZACIÓN DE LOS VALORES NATURALES Y PATRIMONIALES QUE OFRECEN LAS RUTAS EN SU RECORRIDO

Si bien, las nuevas herramientas tecnológicas permiten acceder a la información desde cualquier punto y en cualquier momento, la adecuada señalización *in situ* de los valores que ofrece cada ruta desde diferentes campos de interés, facilitará un mayor y más completo disfrute de la oferta turística, paisajística y cultural.

BIBLIOGRAFÍA

Alarcón de Porras, F. (2000): *Historia de la electricidad en Málaga*, Málaga, Sarriá.

Aranda Gutiérrez, F. y otros (2007): “Los sistemas hidráulicos de abastecimiento a Emérita Augusta”, *Mapping*, 115*,* eGeomapping, España, pp. 18-25.

Benjumea, F. (1978): “Rutas turísticas de los embalses”, *Revista de Obras Públicas*, 3159, Madrid, Colegio de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos, p. 513.

Bestúe, I. y González Tascón, I. (2006): *Breve Guía del Patrimonio Hidráulico de Andalucía*, Sevilla, Consejería de Medio Ambiente, Junta de Andalucía.

Bestué Cardiel, I. y Pérez Marrero, J. (2015): *El Caminito del Rey. Un recorrido con historia*, Málaga, Turismo Diputación de Málaga.

Borao y Díez-Montero, J. (1952): “Un pantano en el Guadalhorce”, *Revista de Obras Públicas,* Madrid, Colegio de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos.

Caballero Casado, C.; Rey Muñoz, R.y Sánchez Lázaro, T. (eds.) (2007): *Los ferrocarriles de Andalucía en la Revista de Obras Públicas 1853-2004*, Sevilla, Consejería de Obras Públicas y Transportes.

Castillo Barranco, J. C. (2007): “Las presas romanas en España”, *Revista de Obras Públicas,* 3475: XXII, Barcelona, CIGP, monográfico, pp 65-80.

De la Fuente, G. y de Lucio, J. V. (2003): *La importancia de considerar las expectativas y preferencias paisajísticas de visitantes, gestores y expertos ambientales en la gestión de espacios naturales del Mediterráneo*, Madrid, Centro de Investigaciones Ambientales de la Comunidad de Madrid. Serie Documentos 39.

Díaz-Marta, M. y García-Diego, J. A. (1988): “Las obras hidráulicas españolas y su relación con las Américas”, en *Antiguas obras hidráulicas en América*, Actas del seminario de México, Madrid, CEHOPU, pp. 133-152.

Fernández Ordóñez, J. A. y otros (1984): *Catálogo de noventa presas y azudes españoles anteriores a 1900*, Madrid, CEHOPU.

García-Diego, J. A. (1994): *Presas antiguas de Extremadura*, Madrid, Fundación Juanelo Turriano.

González Tascón, I. (1999): *Memoria viva de un siglo*, Madrid, Fomento de Construcciones y Contratas.

Guerra García, P. y Morín de Pablos, J. (2013): “Estudio histórico y constructivo de la presa de la Albuera de San Jorge (Trujillo)”, en J. Jiménez Ávila, M. Bustamante Álvarez y M. García Cabezas (coords.), *VI encuentro de arqueología del suroeste peninsular*, Villafranca de los Barros, pp. 2111-2122.

Hernández Hernández, M. (2016): “Paisajes rurales y patrimonio hidráulico en el sureste de España. Claves identificativas y estado de la cuestión”, en J. Melgarejo, P. Martí y A. Molina (eds.), *Agua, arquitectura y paisaje en Europa*, Alicante, Editora Universitat d’Alacant, pp. 83-103.

Lozano Bartolozzi, Mª M. y Méndez Hernán, V. (coords. y eds.) (2014): *Patrimonio cultural vinculado con el agua. Paisaje, urbanismo, arte, ingeniería y turismo*, Mérida, Editora Regional de Extremadura.

Martín Gaite, C. (1977): *El Conde de Guadalhorce, su época y su labor*, Madrid, Colegio de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos.

Morales, A. y De las Casas, A. (2003): “Presas y Patrimonio. Situación legal y práctica”, *Ingeniería y Territorio*, 62, pp. 64-71.

Plasencia Lozano, P. (2007): “La presa renacentista del Casar de Cáceres”, *Noba Arte*, vol. XXVII, Cáceres,Universidad de Extremadura, pp. 9-28.

Smith, N. A. F. (1976): *A History of Dams*, Londres, Carol Publishing Group.

CAPÍTULO 17

Parques arqueológicos subacuáticos visitables en Portugal. Un análisis comparativo de algunos casos de promoción turística subacuática

ANA CATARINA GARCÍA[84]

INTRODUCCIÓN

Portugal es actualmente el país con la mayor extensión de territorio marítimo de Europa, al poseer una Zona Económica Exclusiva (ZEE) de aproximadamente 1.700.000 kilómetros cuadrados, donde el mar ocupa un papel preponderante en la geografía y en su propia identidad cultural. Esta inmensa área marítima engloba las costas portuguesas y una vasta área del Atlántico donde se incluyen los archipiélagos de las Azores y de Madeira (Governo de Portugal, 2013: 32-33; Ministério da Defesa Nacional, 2006: 1).

Esta característica geográfica está íntimamente ligada con la trayectoria histórica de Portugal, al estar dotado de una gran línea

de costa que siempre potenció vivencias ligadas al mar. Aunque fue en el contexto de los Descubrimientos iniciado durante el siglo XV cuando Portugal más afirmó su vocación marítima. No hay duda de que esta trayectoria fue fundamental para que la presencia del mar en la identidad nacional se convirtiese en una vía que condujo al descubrimiento y contacto con nuevos territorios. El periodo de la expansión marítima supuso también la apertura a nuevos mercados con un intenso intercambio cultural y tecnológico a escala global, al mismo tiempo que posibilitó la apertura de nuevas fronteras. Aunque el mar fue el gran protagonista de toda la revolución que se llevó a cabo a partir de los movimientos expansionistas iniciados por Portugal durante el siglo XV, el navío fue en realidad el vehículo que permitió todo ese movimiento. Embarcaciones de todo tipo protagonizaron el intenso tráfico marítimo a partir de la Edad Moderna, simbolizando el medio por el que todo movimiento a gran escala se hizo posible.

En este contexto, un naufragio constituye en sí mismo un testimonio de incalculable valor histórico y patrimonial, un túmulo colectivo de la realidad que fue ese navío en el momento de su hundimiento, considerado de este modo como una “cápsula del tiempo” (“Patrimônio Cultural Subaquático”, 2016). Fue con esta conciencia que en noviembre de 2001 se firmó la Convención de la *United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization* (UNESCO) sobre la Protección del Patrimonio Cultural Subacuático, cuyo primer objetivo es ofrecer los instrumentos para la preservación de ese patrimonio a los estados que la ratificaron. Los principios básicos de la convención se dirigen, en primer lugar, a proveer la orientación para la gestión de este tipo de patrimonio,

estableciendo disposiciones para la cooperación internacional en relación a su preservación. La figura de sitio y contexto arqueológico subacuático como patrimonio de la humanidad, reconocido por primera vez, significa devolver la dignidad a estos lugares tantas veces amenazados e incluso destruidos en actividades de caza al tesoro (“Aviso”, 2012).

Portugal al ratificar la convención de la UNESCO en 2006 asumía todos sus principios básicos, entre los que destacamos que la: “preservação i*n situ* do património cultural será considerada opção prioritária antes de ser autorizada ou iniciada qualquer intervenção sobre o património” (“Aviso”, 2012). Es en este contexto donde surgen las primeras clasificaciones de parques arqueológicos subacuáticos que vamos a tratar en este texto.

ALGUNOS EJEMPLOS INTERNACIONALES DE PARQUES ARQUEOLÓGICOS SUBACUÁTICOS (PAS): UNA IDEA PUESTA EN PRÁCTICA

La conservación del patrimonio arqueológico subacuático *in situ* surge, como ya se ha mencionado, no solo de la necesidad de proteger un determinado sitio contra eventuales daños para su integridad, sino también para responder a uno de los principios de la convención de la UNESCO, que es evitar acciones intrusas como la excavación o el desmantelamiento total y la remoción de los vestigios.

La creación de zonas de reserva en el medio acuático está siendo cada vez más considerada, por los responsables del patrimonio, como opción prioritaria antes que cualquier otro tipo de intervención sobre los sitios arqueológicos. De este modo, se intenta minimizar las acciones intrusas y crear condiciones para una preservación

más duradera y efectiva del sitio. En el caso de los naufragios, muchas veces se opta por la excavación y remoción de los yacimientos más vulnerables a los pillajes y después mantener los cascos de los navíos *in situ* de un modo controlado tras la recogida de los datos para su estudio. Para este encuadramiento es necesario que algunos requisitos estén garantizados para la conservación integral del sitio, evitando algunas amenazas como las provenientes de agentes externos como el saqueo y la intervención de obras, o los peligros de las amenazas internas como la acelerada erosión de los elementos del navío o de los ataques de xilófagos como el *Taredo navalis*.

Hay que resaltar sin embargo que los contextos arqueológicos localizados en el medio acuático no solo se refieren a naufragios. En el caso del mediterráneo, por ejemplo, hay sitios sumergidos que corresponden a poblados costeros, puertos, u otro tipo de estructuras que ahora se encuentran localizados en el medio acuático como es el caso del parque subacuático de Gaiola en Italia (Masucci y Simeone, 2012). En este caso, como también sucede en muchos otros parques arqueológicos subacuáticos, se verifica una vinculación estrecha con la protección medioambiental y de los ecosistemas marinos de la zona clasificada (Davidde, 2002). Se puede ver en el caso de la isla de Ustica, en Sicilia, donde dentro de una reserva natural marina se ofrece a los visitantes un itinerario arqueológico. Los vestigios arqueológicos depositados en la zona de Punta Gavazzi se encuentran señalados para dar al visitante una orientación subacuática que los guíe hasta los diversos elementos aislados como áncoras, ánforas y otro tipo de piezas de cerámica. Todos estos elementos son complementados con placas

informativas subacuáticas, con el objetivo de contextualizar lo que el visitante está observando, como si se tratase de una visita a un museo. Una vez fuera del agua, hay paneles informativos que indican la fecha, función, y procedencia de cada vestigio observado, al mismo tiempo que ofrecen informaciones sobre la navegación en la antigüedad, la tipología de las ánforas, etc. (UNESCO, 2014). Hay que señalar que Ustica fue uno de los primeros parques arqueológicos del Mediterráneo y que, en ese caso, como en todos los que aquí vamos a explicar a continuación, se considera esencial complementar la observación directa de los vestigios *in situ* con información arqueológica e histórica que puede ser constatada durante la inmersión o fuera del agua (antes o después de la inmersión).

El debate en torno al ocio no es nuevo, suscitado en parte por el crecimiento del turismo subacuático, que tuvo lugar durante los años ochenta del siglo XX en todo el mundo, así como también por el creciente interés de los buceadores deportivos sobre los lugares de naufragio. En 1997, los Estados Unidos de América crearon la figura de “naufragio abandonado” para dar legitimidad a los Estados americanos de poder gestionar y proteger los sitios de naufragio. De este modo, se discutieron varias normas de acceso, siendo su apertura al público una condición considerada como un modo de involucrar a la comunidad en la protección y sensibilización patrimonial de una forma consciente y responsable. En este sentido, fue necesario sistematizar algunas ideas de base para potenciar estas ofertas culturales, utilizando como estrategia el refuerzo de los lazos de asociación entre buceadores deportivos, pescadores, arqueólogos y otros agentes vinculados en estos procesos,

facilitando el acceso y la utilización de los sitios y reconociendo los intereses de los individuos y de los grupos involucrados en los descubrimientos de los naufragios (Cohn y Dennis, 2013).

El caso de Lake Champlain, localizado en Vermont, Estado de Nueva York, fue tal vez uno de los parques más paradigmáticos, al ser bien conocida su enorme potencialidad patrimonial, que ha sido transformado en parque arqueológico subacuático dada su alta densidad de naufragios existentes en el lago (Cohn y Dennis, 2013), la mayoría del periodo de la Revolución Americana, de la guerra de 1812 y de los inicios del barco de vapor.

El museo marítimo de Lake Champlain fue la entidad que realizó los estudios y el levantamiento de los sitios y que contribuyó a la promoción de un intercambio entre operadores de buceo, comercio local y la comunidad en el sentido de promover de un modo sustentable esta iniciativa. Esta oferta cultural conllevó un aumento del número de visitantes que convirtió al parque en un valor para la región, tanto a nivel de turismo subacuático como de sensibilización para la historia y para el patrimonio cultural subacuático (Cohn y Dennis, 2011).

Se podrían señalar otros sitios, pero no sería relevante para este trabajo una enumeración exhaustiva de ejemplos internacionales, pero sí relacionarlos con la realidad del caso portugués, por lo que recomendamos como guía orientadora el documento emitido por la UNESCO donde se enumeran 14 sitios clasificados como parques a nivel mundial (UNESCO, 2014), pese a que existen muchos más.

EL CASO PORTUGUÉS. EL MARCO LEGAL

La reglamentación portuguesa relativa al patrimonio cultural

subacuático vivió, a principios de los años noventa, tiempos complicados al publicarse un conjunto de normativas que alejaban a la arqueología subacuática y el patrimonio depositado en el medio acuático de los principios generales de la arqueología como el Decreto-ley 289/93 de 21 de agosto. En ese marco legal, los sitios y objetos que se encontrasen en el medio acuático podían ser objeto de empresas comerciales, favoreciendo la comercialización de los bienes arqueológicos hallados en medios sumergidos, legitimando así actividades como la conocida “caza del tesoro”. Esa realidad fue objeto de una fuerte contestación y seria crítica de la entonces comunidad de investigadores y responsables del patrimonio arqueológico portugués, que consiguieron inhabilitar su aplicación como resultado de la presión mediática que ejercieron. En consecuencia, en un escaso espacio de tiempo en que esa regulación estuvo en vigor nunca se consiguieron autorizaciones de esa naturaleza, a lo que también contribuyó la Portaria nº 568/95. E incluso pese a que se registraron manifestaciones concretas del interés por parte de algunas empresas internacionales de llevar a cabo ese tipo de intervenciones en Portugal, especialmente en las Azores, nunca se efectuaron.

A partir de 1997 Portugal dio un giro en el reconocimiento de la arqueología como actividad profesional, con la creación del Instituto Português de Arqueologia (IPA) y, dentro de este, un departamento exclusivamente dedicado a la gestión y preservación del patrimonio arqueológico subacuático. La creación del Centro Nacional de Arqueologia Náutica e Subaquática (CNANS) fue esencial para la definición de la reglamentación que se debía adoptar, nuevas leyes que acabaron por completo con cualquier posibilidad de explotación

comercial del patrimonio subacuático y de intervenciones en sitios sumergidos que no pertenecieran exclusivamente al ámbito de la investigación científica.

A pesar del momento decisivo experimentado en 1997, solo en 2001 la reglamentación portuguesa contempló la creación de la figura de "parque arqueológico". Con todo, en el espíritu del legislador, esa figura solo se vinculaba a la necesidad de proteger y preservar la situación del Vale do Coa[85] y, en consecuencia, no se incluyeron los parques arqueológicos en medios subacuáticos, al menos según el espíritu de la Convención de la UNESCO. En ese sentido, el CNANS, en calidad de tutela del patrimonio arqueológico subacuático, inició los trabajos de registro de los sitios arqueológicos subacuáticos conocidos con el fin de crear una carta arqueológica subacuática nacional y comenzó los procesos de inventario en los sitios más importantes. El itinerário del *Océan*[86] que, a pesar de no tener ningún marco legal, fue una herencia del entonces director del CNANS, Francisco Alves, que ya en 1993, como director del Museo Nacional de Arqueología, había preparado la zona de los destrozos del naufragio para que fueran visitados y disfrutados por los buceadores (Alves, 2006). Este caso fue el único hasta entonces en Portugal.

Con la atribución de las competencias de la gestión de esta área patrimonial en 2000, en las Azores y Madeira, estas regiones autónomas se encargaron de crear sus propias adaptaciones de la reglamentación y de establecer las condiciones para que la actividad se desarrollase y se afirmase como una gestión propia. Si a lo largo de la década de los años noventa, la Región Autónoma de las Açores (RAA) fue también un participante activo en la contestación

al Decreto-ley 289/93 y con la transferencia de las competencias en 2000, se confirmó la clara voluntad del Gobierno Regional de legislar en esta materia.

Con la publicación de la Ley de bases de patrimonio 107/2001 de 8 de septiembre, se conseguía un conjunto de reglamentación propia para hacer frente a la necesidad de encuadrar una clasificación de los sitios arqueológicos subacuáticos. El proceso fue entonces liderado por la RAA[87] y por el gabinete jurídico de la Dirección Regional de la Cultura de las Açores (DRaC) y las leyes que se promulgaron tenían, por parte de los responsables, intenciones muy claras: en primer lugar, crear una norma propia para los trabajos arqueológicos y, en segundo lugar, crear un marco legal para la clasificación de sitios sumergidos como parques arqueológicos, en consonancia con el espíritu de la convención de la UNESCO, que incentiva la preservación *in situ* y el disfrute de estos sitios por parte de la comunidad en general.

Este marco legal específico de la RAA le confirió una posición única en el panorama nacional que le permitió, ya posteriormente a la clasificación del PAS de la bahía de Angra, la elección de otros sitios con relevancia y condiciones inscritas dentro de los términos legales estipulados, que hasta la fecha se totalizan cinco PAS clasificados: el parque arqueológico de bahía de Angra do Heroísmo, en la isla Terceira, creado en 2005; el parque del *Dori*, en la isla de São Miguel, creado en 2012; el parque de *Caroline* en la isla de Pico, creado en 2014; el parque de *Slavonia* en la isla de las Flores y el parque de *Canarias* en la isla de Santa Maria, estés dos últimos creados en 2015.

En relación a la Región Autónoma da Madeira (RAM), decidió no

crear una reglamentación específica sobre gestión de patrimonio arqueológico y optó por regirse únicamente por los principios de la ley general. En este sentido, no hemos encontrado ninguna normativa de adaptación que incluya la especificidad de la RAM; tampoco existe ningún PAS hasta la fecha en Madeira, pues solo ahora se puede considerar que las actividades en arqueología subacuática empiezan a dar sus primeros pasos, de acuerdo con los datos ofrecidos por los propios servicios de la tutela del patrimonio arqueológico, la Dirección Regional de la Cultura (DRC) de Madeira[88].

PARQUES ARQUEOLÓGICOS SUBACUÁTICOS EN PORTUGAL

Las figuras jurídicas de parques arqueológicos subacuáticos (PAS) y de parque arqueológico subacuático visitable (PASV) existen solo en las Azores. Con todo, estos conceptos, amparados en el ámbito de la convención de la UNESCO, son entendidos a nivel nacional como instrumentos de protección y al mismo tiempo de disfrute de los sitios arqueológicos sumergidos.

Para entender mejor el panorama nacional se enviaron cuestionarios a las instituciones encargadas de la tutela del patrimonio arqueológico subacuático portugués, que eran la DGPC que tutela el patrimonio continental, la DRaC e la DRC, que tutelan respectivamente las Azores y Madeira. Estos cuestionarios se orientaban a normalizar la información para que se pudiese proceder a este estudio y así entender cómo es abordado el tema de los PAS y cómo están siendo tratados por los diferentes intervinientes. Este cuestionario sirvió también para tener una noción uniforme de cuántos PAS existen a nivel nacional, cuál es el

sistema de funcionamiento y cuál es la interacción entre los responsables del PAS, los posibles agentes de promoción, las autoridades marítimas y los usuarios. Se ha verificado la existencia de cinco PAS clasificados como tal y que están localizados exclusivamente en las Azores. En el continente portugués hay tres sitios pero sin ser clasificados como PAS, y ninguno en Madeira.

En el caso del continente portugués, su extensa costa atlántica señala un potencial histórico y patrimonial significativo, resultado de la fuerte vinculación con el mar, que se traduce en el gran número de sitios arqueológicos subacuáticos inventariados que se recogen en la carta arqueológica nacional[89]. No obstante, pese a este enorme potencial, la falta de recursos humanos y de operaciones se traduce en que las acciones para inventariar, controlar y fiscalizar sean extremadamente difíciles de llevar a cabo. Pese a este panorama, se han considerado para este trabajo tres referencias importantes: el *Océan, Faro A* y el *Thermopylae* (Alves, 2006). El caso del *Océan* como mencionamos antes, se remonta a 1993, cuando por primera vez se colocaron en el lugar un sistema de boyas, cabos guía y placas informativas subacuáticas que permiten al visitante entender qué tipo de vestigios está observando. Inspirado en modelos que ya habían sido aplicados en el mediterráneo, este itinerario permitió que por primera vez en Portugal se creasen condiciones para que los buceadores pudiesen acceder a un sitio arqueológico sumergido, de un modo controlado y al mismo tiempo informativo. En 2005 el itinerario se actualizó con nuevos sistemas de señalización que manifestaba la intención de la DGPC de vigilar y mantener el sitio anualmente, sobre todo en época estival. No obstante, de acuerdo a lo apuntado, no existe

capacidad para garantizar este mantenimiento, pues la última monitorización del sitio data de 2004.

En el caso del *Faro A,* se trata de un naufragio no identificado que se estima del siglo XVII, siendo visibles las maderas y algunas piezas de artillería. El lugar estuvo prohibido para el buceo hasta 2003, en que el CNANS estableció acuerdos con entidades locales para que el sitio pudiera ser disfrutado y también protegido. De acuerdo con lo que se estableció, los operadores marítimos turísticos promocionan el lugar a través de sus *sites* y campañas promocionales, divulgando los registros en croquis de lo que se puede contemplar (“Faro A”, 2015).

Se considera todavía a nivel nacional el sitio de *Thermopylae*, el único que se encuentra protegido a través de un despacho normativo de 2005. En este documento es presentado de forma sumaria la historia del navío y del naufragio, así como los procedimientos que se utilizaron para su inventario y que condujeron a la redacción de la ley. A pesar de estar definido en el artículo n.º 3 del referido despacho que el buceo y otras actividades intrusas son prohibidas en el lugar, se dejaba en abierto la posibilidad de la visita por parte de los buceadores a través de las actividades promovidas por los organismos de tutela y de entidades acreditadas. En su preámbulo se indica que: “Así se convierte en imperativo asegurar simultáneamente el disfrute público de este singular documento del patrimonio cultural subacuático, así como las condiciones que garanticen su mejor preservación, atendiendo al significado cultural del mismo, su fragilidad y la desprotección ante el buceo no asegurado y, justamente, a su potencial lúdico, turístico-cultural y pedagógico-educativo”. En este extracto del preámbulo queda

patente el reconocimiento de la importancia del disfrute público de los sitios arqueológicos, pero de un modo controlado y nunca con un libre acceso para no amenazar la integridad del sitio.

En las Azores encontramos un panorama distinto con una fuerte apuesta gubernamental en la creación del PAS que pone de relieve la importancia de este tipo de patrimonio para esta región. Con cinco sitios clasificados: La *Baía de Angra*, el *Dori,* el *Slavonia*, la *Caroline* y el *Canarias*, en las Azores se preocupan por inventariar los sitios que específicamente pueden convertirse en un PAS con el fin de satisfacer la demanda turístico-cultural de la región.

La clasificación del Parque de Bahía de Angra fue el primero y también fue el precedente que dio lugar a la creación de la figura jurídica del PAS. Esta circunstancia nació en primer lugar del elevado potencial arqueológico que esta bahía posee, reconocida histórica y científicamente como uno de los lugares con mayor concentración de naufragios de las Azores, y también a nivel nacional, dado el papel relevante que el puerto tuvo durante todo el periodo de la expansión ultramarina portuguesa y europea. En segundo lugar, la clasificación fue una consecuencia también del ya mencionado Decreto-Ley n.º 289/93, que suponía una apertura para las actividades comerciales en sitios arqueológicos subacuáticos y que por reacción se consiguió que en 1995 (al abrigo de la Portaria nº 568/95) fuese declarado, por despacho de la Capitanía de Angra, totalmente prohibido el buceo en el interior de la bahía. Esta medida intentaba proteger el área de cualquier tipo de acción predatoria, se prefirió pecar por exceso, garantizando que no se expidiese ninguna autorización de exploración para ese lugar. Una vez revocado el Decreto-ley n.º 289/93, esta situación no volvió a ser revisada y se

prolongó hasta 2004, bajo una fuerte contestación local, procedente principalmente de la comunidad de buceadores y de los operadores marítimo turísticos que estaban habituados a bucear en la bahía y en los dos lugares más indicados para el buceo como el *Lidador* y el *Cemitério das Âncoras*.

En este contexto la DRaC, que asumió la tutela del patrimonio arqueológico en la región en 2000, decidió que era prioritario proceder a la elaboración de un plan de preservación a través del inventario y clasificación de la bahía, pero sin descartar las posibilidades de disfrute del lugar. Por esta razón se crearon entonces los decretos regionales ya mencionados que permitieron crear el PAS de la bahía de Angra y encuadrar legalmente los futuros parques, como así ha ocurrido.

Así se creó en la bahía de Angra una gran área de protección donde ningún sitio u objeto puede ser declarado como hallazgo fortuito y ningún bien arqueológico puede ser recogido, excepto en circunstancias debidamente aprobadas por la tutela del patrimonio (DRaC). Al mismo tiempo fueron clasificadas las dos áreas visitables: el *Lidador* y el *Cemitério das Âncoras*, insertas en las figuras de PASV, una solución encontrada para satisfacer los deseos de protección y de ocio.

Ya en 2012 el proceso de clasificación del sitio de *Dori*, se deriva de un contexto totalmente distinto al de Angra. En este caso, no fue la excepcional relevancia histórica o arqueológica del sitio lo que determinó el proceso de clasificación, sino la firme voluntad de la comunidad de buceadores locales de conseguir que el lugar estuviera protegido de las actividades de pesca y caza submarina, que regularmente dejaban este arrecife artificial sin especies

piscícolas para ser disfrutadas por los visitantes. No habiendo justificación medioambiental para la clasificación del sitio, su logro se basó en la investigación de la historia sobre el naufragio, al descubrirse que se trataba de un *Liberty Ships,* un navío de la marina mercante americana que estuvo en servicio durante la Segunda Guerra Mundial.

La DRaC ya clasificó igualmente otros tres sitios de naufragios, todos de cronologías más recientes, el *Caroline* y el *Slavonia* del siglo XX, y el C*anárias* de finales del siglo XIX. En todos estos contextos se han resaltado las leyes que rigen la importancia de la preservación y el disfrute de los mismos, así como también su biodiversidad, uniendo este aspecto medioambiental con la importancia de la sensibilización para el patrimonio cultural. Así como se ha constatado en muchos de los ejemplos internacionales, especialmente en el Mediterráneo, este es un aspecto importante a tener en cuenta, pues integra el elemento patrimonial como un todo, en equilibrio con el medioambiente donde está inscrito. Esta condición de PASV cuando está bien aprovechada y debidamente fiscalizada, se puede transformar en un valor añadido para la promoción y desarrollo turístico, proporcionando una oferta sustentable tanto para el medioambiente como para el patrimonio. En este aspecto la RAA demuestra poseer una articulación entre los diversos agentes de intervención de una forma permanente y más activa que en Portugal continental intentando garantizar el equilibrio y la sustentabilidad de los lugares visitables.

MODELOS DE GESTIÓN Y DE FISCALIZACIÓN. ASPECTOS POSITIVOS Y NEGATIVOS

La gestión regular de sitio sumergidos clasificados no es tarea fácil y

exige de las entidades competentes medios y recursos humanos. En un panorama nacional donde esos medios son escasos, tanto en las Azores como en el continente portugués, se han buscado soluciones viables de modo que respondan a los imperativos de preservación y ocio determinados en la convención de la UNESCO. De este modo, y de acuerdo con los resultados obtenidos de las entidades consultadas, se puede afirmar que regularmente son programadas acciones de fiscalización en conjunto entre la tutela del patrimonio y las autoridades marítimas.

Teniendo en cuenta algunos de los modelos y paralelismos internacionales, podemos constatar que ha sido una práctica común en casi todos los sitios arqueológicos sumergidos de ocio, la existencia de sistemas de señalización y de información, como una forma de diferenciar estos lugares de los demás donde se puede practicar el buceo. Se intenta así transmitir el mensaje de que se tratan de museos *in situ*, en el PAS *Lidador* y en el *Océan* fueron colocadas placas informativas en el fondo, junto a los vestigios, como una forma de ayudar a descodificar lo que el buceador observa, pues muchas veces su interpretación es difícil para el ciudadano común. Al mismo tiempo, en espacios de apoyo en tierra, tanto en centros interpretativos o a través de información disponible por los operadores marítimo-turísticos, se procura transmitir al visitante toda la historia del sitio. La colocación de boyas señalizadoras en los sitios han sido una de las soluciones encontradas para el control y seguridad de su acceso. De este modo, se intenta evitar los usos indebidos en el lugar, como son el lanzamiento de áncoras, acciones que pueden causar daños en los vestigios. En el Portugal continental, solo en el *Océan* se

implementaron boyas señalizadores y cabos guías con placas informativas en el fondo. Sin embargo, este sistema hace ya tres años que no ha sido sometido a una revisión, revelando la falta de capacidad de las entidades competentes para garantizar el mantenimiento regular de este sistema. En este caso, son los operadores marítimo-turísticos los que promocionan el lugar, gestionan la visita y ofrecen la información que puede ser consultada en los *sites* de los OMT (Blot, 2012; "L'Océan", 2015).

En los PAS de las Azores solo se mantienen boyas señalizadoras en el parque del *Dori* y en el parque del *Lidador*, aunque la tutela [la DRaC] las considerada innecesarias tras el debate público de encuentros sobre turismo como las Bienales de Turismo Subacuático de 2013 y 2015 en las Azores. En el sitio del *Lidador* hay un reconocimiento por parte de los OMT de la utilidad de estas boyas, si bien este sistema será abandonado a finales del verano de 2016.

Los sistemas de boyas señalizadoras colocadas en zonas de mar abierto pueden no ser muy eficaces al quedar sujetas a la intemperie y a actos de violencia, lo que exige una vigilancia y manutención constantes. No obstante, pueden proporcionar en condiciones ideales un acceso al sitio más controlado y seguro. Corresponde a la tutela del patrimonio evaluar las mejores condiciones para la visita y disfrute de estos lugares, que muchas veces se encentran en circunstancias distintas unos de otros, obligando a que haya una adaptación en cada caso.

En cuanto a la promoción en la RAA, los modelos se encuentran en proceso de reestructuración y está prevista próximamente la creación de centros interpretativos en las zonas portuarias cercanas

a los PAS. Está también en preparación el “Roteiro do Património Subaquático dos Açores”, una edición que pretende ser más que un instrumento de información y guía para el ocio en los sitios arqueológicos subacuáticos de la RAA.

En los PAS del continente, la información disponible es escasa y hace tiempo que no ha sido actualizada, dejando a los OMT la responsabilidad en la producción de sus propias imágenes y de la compilación de datos sobre los sitios. En estos casos continentales no existen ni se contempla la creación de cualquier tipo de centro interpretativo o de otro modelo de promoción local.

BREVE CONCLUSIÓN

Pese a la enorme riqueza histórica y patrimonial del territorio marítimo portugués, el conocimiento y la gestión de los sitios arqueológicos subacuáticos con vistas al ocio todavía están poco desarrollados. Con un total de cinco sitios clasificados, todos en la RAA, más tres inventariados en el continente, frente al casi millar de indicios registrados, por estos números se desprende la dificultad y la falta de capacidad para aumentar el número de sitios visitables. La complejidad que implica este tipo de iniciativas, la necesidad de una evaluación previa y responsable del patrimonio y la falta de recursos para la posterior manutención de los sitios, constituyen los mayores obstáculos para su concretización. Aunque también hay que tener en cuenta que las propias circunstancias oceánicas de un mar Atlántico regularmente fustigado por la intemperie y poco protegido consigue que muchos de los lugares clasificables no dispongan de un acceso fácil ni seguro.

Sin embargo, la lista de la UNESCO de sitios preservados *in situ*

en Portugal apenas contempla el *Océan* y no a los PAS de las Azores, careciendo por eso de una actualización, es de resaltar el esfuerzo de las entidades nacionales responsables del patrimonio arqueológico subacuático por el trabajo realizado que, a pesar de todas las limitaciones descritas, permiten ya colocar a Portugal entre los demás países que promueven los PAS.

AGRADECIMIENTOS

Queremos agradecer todo el apoyo dado a la elaboración de este artículo bajo la Beca de Investigación no ámbito do proyecto estratégico la Unidad de Investigación del Centro de História d'Aquém e d'Além-Mar — CHAM) — UID /HIS/04666/2013.

Agradecemos a Mar García de CHAM por toda la colaboración dada en la traducción de este texto.

Agradecemos también la colaboración de las entidades encargadas de la tutela del patrimonio arqueológico portugués: DGPC, DRaC e DRC; y, en particular, a los arqueólogos afines a estas materias de los respectivos organismos que participaron con prontitud en este trabajo: Pedro Barros, José Luis Neto e Daniel Sousa.

BIBLIOGRAFÍA

ALVES, F. (2006): "Strategic Options with Regards to Public Access –Awareness Raising in Portugal", en R.Grenier, D. Nutley e I.Cochran (eds.): *Underwater Cultural Heritage at Risk: Managing Natural and Human Impacts Heritage at Risk* (ed. especial), París, ICOMOS, pp.85-87.

"Aviso nº 6/2012, de 26 de março. Texto adotado pela 31.ª Conferência Geral da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura", (2012): *UNESCO*. Obtenido el 29 de junio de 2016 desde https://dre.pt/application/dir/pdf1sdip/2012/03/06100/0142701436.pdf

CHOUZENOUX, C. (2010): *Caractérisation et Typologie du Cimetière des Ancres,* Disertación de Mestrado, Oporto, Universidade Fernando Pessoa.

COHN, A. Y DENNIS, J. (2011): "Maritime Archaeology, the Dive Community, and Heritage

Tourism", en A. Catsambis; B. Ford y D. Hamilton (comps.), *The Oxford Handbook of Maritime Archaeology*, Oxford, Nueva York, Oxford University Press, pp. 1055-1081.

Davidde, B. (2002): "Underwater archaeological parks: a new perspective and a challenge for conservation —the Italian panorama", *IJNA International Journal of Nautical Archaeology*, 31(1), pp. 83–88.

De Vivo, C. y Simeone, M. (2012): "An Interdisciplinary Approach to the Preservation of the Gaiola Archaeological Underwater Park and the Posillipo Coastline, Bay of Naples (Southern Italy)", *International Journal of Heritage in the Digital*, 1, pp. 373–378.

"Faro A" (2015): *Subnauta, dive the Algarve*. Obtenido el 15 de Julio de 2016 desde http://www.subnauta.pt/mergulhar-sotavento-algarve/faroa.html

"Estratégia Nacional para o Mar 2013-2020", (2013): *Governo de Portugal*, Obtenido el 05 de Julio de 2016 desde http://www.dgpm.mam.gov.pt/Documents/ENM.pdf

Neto, L. (2015): "Roteiro do Património Cultural Subaquático dos Açores, provavelmente, o maior museu subaquático do mundo", en *CulturAçores, Revista de Cultura*, n.º 3, julho-dezembro, Angra do Heroísmo: Direção Regional da Cultura, pp. 49-60.

"L'Océan" (2015): *Subnauta, dive the Algarve*. Obtenido el 15 de julio de 2016 desde http://www.subnauta.pt/locean.html.

"Estratégia Nacional para o Mar" (2006): *Ministério da Defesa Nacional*. Obtenido el 05 de julio de 2016 desde https://ciencias.ulisboa.pt/sites/default/files/fcul/investigacao/Estrategia_Nacional_Mar_pt, %202006.pdf

"Patrimônio Cultural Subaquático" (2016): *UNESCO*, obtenido en 6 de julio de 2016 desde http://www.unesco.org/new/pt/culture/themes/underwater-cultural-heritage/about-the-heritage/sites-and-museums/wrecks

"Portal do Arqueólogo" (2016): *Património Cultural. Direcção-Geral do Patriomónio Cultural*. Obtenido en 15 de julio de 2016 desde http://arqueologia.patrimoniocultural.pt/index.php?sid=sitios.

UNESCO, (2014): *Examples of Publicly Accessible Underwater Cultural Heritage Sites. Convention on the Protection of the Underwater Cultural Heritage*, Fifth Meeting of the Scientific and Technical Advisory Body, Inf.1, París.

CAPÍTULO 18

“Conoce tus fuentes”, una herramienta pionera de divulgación del patrimonio y de dinaminación turística

ANTONIO CASTILLO MARTÍN[90]

INTRODUCCIÓN

“Conoce tus Fuentes” (CTF) es un proyecto pionero de catalogación, divulgación y puesta en valor del patrimonio del agua (en su caso de los manantiales de Andalucía) por participación ciudadana a través de internet (Castillo *et al.,* 2008; Castillo *et al.,* 2013) (figura 1). El proyecto se presentó en noviembre de 2007 por la Universidad de Granada y la Consejería de Medio Ambiente de la Junta de Andalucía. Actualmente se administra con financiación propia y de micromecenazgo desde el Instituto del Agua de la Universidad de Granada. Cuenta además con apoyo técnico del Instituto Geológico y Minero de España, del Instituto de Estadística y Cartografía de Andalucía (IECA) y del Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

El catálogo digital disponible actualmente (12 de julio de 2016)

supera las 10500 entradas (manantiales, fuentes y otros elementos de alto valor), en continuo crecimiento y revisión, en el que participan más de 1100 ciudadanos, asociaciones y administraciones. Pero más allá del catálogo en sí, que puede consultarse y descargarse en internet (www.conocetusfuentes.com), el objetivo de esta contribución es mostrar el impacto que esta iniciativa está teniendo en el campo de la conservación de la naturaleza, así como en la puesta en valor del patrimonio hídrico y en actividades de dinamización del mundo rural, a través, entre otras, del fomento del turismo de agua o hidroturismo (Castillo, 2015c).

FIGURA 1
LOGOTIPO DEL PROYECTO "CONOCE TUS FUENTES"

CTF se basa en el conocimiento interactivo, que a su vez se apoya en dos máximas de la pedagogía y la educación ambiental, como son: "Conocer para amar/amar para conservar" e "Involúcrame y lo aprendo". La experiencia nos muestra que el conocimiento es imprescindible para el aprecio y posterior conservación, y que ello es mucho más eficiente si se involucra a la población (BOE, 2007; Díez-Herrero *et al.*, 2012). Así pues, CTF, en la medida de sus posibilidades, fomenta, divulga y apoya el turismo ligado al agua (hidroturismo), publicando material científico, divulgativo y didáctico, ofreciendo jornadas, exposiciones itinerantes y charlas, asesorando a museos y diseñando rutas del agua.

EL CATÁLOGO, FUENTE DE DIVULGACIÓN DEL PATRIMONIO

El patrimonio del agua es absolutamente transversal, de forma que no solo atesora valores ecosistémicos y ecológicos, quizás los más evidente para la población, sino también socioeconómicos, artísticos, de ocio, deportivos, históricos y culturales-etnográficos, entre otros muchos (Castillo y Fernández-Palacios, 2008). Las fichas del catálogo ofrecen campos de información que dan cabida a todos esos aspectos. Aunque la información hidrogeológica y ambiental es la mejor cubierta, otras aportaciones referentes a acontecimientos históricos, culturales o etnográficos son tratados cuando el lugar lo merece y el colaborador (se recuerda que es un proyecto de participación ciudadana tutelado por la Universidad de Granada) posee la información suficiente. En la ficha encuesta existe un apartado que puntúa varios valores sectoriales, de los que los técnicos del proyecto obtienen una valoración general. Esta información, muy difícil de objetivizar, es utilizada, por ejemplo, para priorizar programas de conservación y restauración, para seleccionar rutas y para incidir en programas de divulgación. Ello permite discriminar los valores patrimoniales del agua que sobresalen en cada lugar y hacer una búsqueda avanzada de ellos, lo cual es de gran importancia.

El catálogo dispone actualmente de más de 145000 campos de información, 45000 páginas descargables en PDF y 65000 fotografías. Todo este vasto banco de información, el mayor de España en relación al agua, está disponible en red y es utilizado y compartido por multitud de plataformas digitales, como Wikipedia, Wikanda, Locapedias, IECA, catastro, organismos de cuenca, Red de Información Ambiental de Andalucía, consejerías de la Junta de Andalucía, diputaciones, ayuntamientos y multitud de geoportales y

páginas web. La información puede seleccionarse “a la carta” y también a través de buscadores habituales, entre ellos Google. En estos momentos, los indicadores de tráfico web reflejan un alto nivel de uso, con más de 550000 visitas, con una media de 400 entradas/día. La citación Google de “conocetusfuentes.com” es superior a 20000 referencias directas.

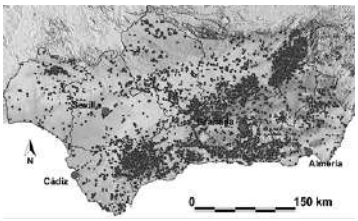
Por supuesto, toda la información que genera el proyecto está disponible en internet, en un mundo de la información y las nuevas tecnologías en el que es prácticamente imprescindible ofrecer portales de documentación fiables, gratuitos y fáciles de consultar a través de ordenadores, tabletas y dispositivos móviles. La transmisión de información desde portales con muy diferentes objetivos e intereses está impulsando el conocimiento del patrimonio del agua de Andalucía. En lo que respecta al ámbito del turismo de naturaleza y cultural, la información está siendo utilizada para la elaboración de publicaciones, guías turísticas, contenidos museísticos, rutas, información web (áreas de turismo de ayuntamientos, diputaciones y Junta de Andalucía), señalética y otras.

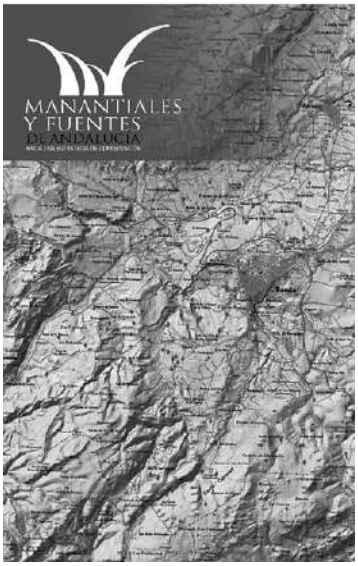
En los últimos años, el intenso y elevado tráfico digital que requieren tanto suministradores como productores, realizadores y usuarios de servicios turísticos obligan a la implantación de aplicaciones que hagan más rápida, moderna y fácil la búsqueda y transmisión de conocimientos. En este sentido, el catálogo de CTF está incorporando las “capas” de información relativas al agua a dispositivos móviles, con la ayuda del IECA y de la Dirección General de Política Digital de la Junta de Andalucía. Con ellos se viene trabajado en la visualización espacial del catálogo en

dispositivos móviles inteligentes, en el marco del proyecto Sistema de Información Geográfica Corporativo de la Junta de Andalucía.

La primera de estas actuaciones fue la creación de un visor cartográfico, actualmente embebido en la web de CTF, configurable para la consulta gráfica de los elementos del inventario, desde escala regional hasta escala 1/2000, y ello sobre diferentes fondos cartográficos y ortofotografías (Robles-Arenas *et al*., 2015) (figura 2). También se dispone de aplicaciones para dispositivos móviles que permiten consultar elementos que se encuentren en un determinado radio desde la ubicación del usuario con servicios de realidad aumentada. En concreto, funcionan con la aplicación gratuita Layar. El uso de esta tecnología en el mundo del patrimonio y turismo de naturaleza empieza a ser habitual en España (Bibiloni *et al*., 2013; Arribas *et al.,* 2013).

FIGURA 2
VISOR CARTOGRÁFICO DE LA WEB DE CONOCE TUS FUENTES, A ESCALA REGIONAL Y DE DETALLE (ENERO 2015)





Otra aplicación desarrollada es una *app Android* gratuita que cualquier usuario puede descargarse. Al iniciar la aplicación, y a través del GPS, nos situamos sobre el territorio, teniendo acceso inmediato a los puntos catalogados próximos, o bien a consultas por diferentes criterios, entre ellas por el nombre del elemento. Esta aplicación es un buen ejemplo de cómo la localización espacial permite que la información sea universalmente accesible para usuarios con diferentes inquietudes, necesidades e intereses. Cada vez son más numerosos los ejemplos aplicados al uso turístico del patrimonio natural y de los recursos geológicos en particular, ya se trate para facilitar su localización y visita, como para el desarrollo de rutas geoturísticas (Arribas *et al*., 2013; Mes-García *et al*., 2014; Martínez-Rius y Tudela, 2015).

DINAMIZACIÓN TURÍSTICA. EL CONCEPTO DE HIDROTURISMO

El catálogo de CTF es un potente banco documental, cuya información infraestructural puede ser utilizada para fines muy diferentes. Uno de ellos es el del turismo de naturaleza, ecoturismo o más explícitamente hidroturismo, si bien su mayor aplicación está en el campo del medio ambiente, por el que ha recibido varios premios, entre ellos el RedLife (2010) y el Andalucía de Medio Ambiente (2012). No obstante, CTF también ha sido distinguido por sus aportaciones al campo de la sostenibilidad del medio rural.

Hasta hace no demasiado tiempo (década de los sesenta del siglo pasado), el turismo dominante y casi exclusivo en España era el de sol y playa, con destinos míticos como los de Benidorm, Marbella, Salou, Baleares, Canarias, etc. Entonces, el resto de destinos eran casi anecdóticos, como los de nieve y culturales, y solo algunos viajeros se aventuraban a conocer las maravillas de la naturaleza y de los pueblos de interior, eso que posteriormente se ha dado en llamar turismo rural. Como en otras facetas de la vida, en los últimos decenios el turismo ha experimentado una competencia, diversificación y especialización brutal, de forma que se han ido imponiendo destinos y objetivos de lo más variado, entre ellos los relacionados con el agua.

El turismo cultural y de naturaleza es un valioso complemento, especialmente, del mundo rural, que puede (y debe) ayudar al uso sostenible de la Naturaleza, así como a la sensibilización y concienciación medioambiental. Estas son las razones por las que CTF incluyó entre sus objetivos la difusión y promoción del hidroturismo, entendido como una especialidad de turismo sostenible que busca el viaje, el descanso o el deporte en destinos

de agua, y ello en sus facetas natural, histórico-cultural y etnográfica, entre otras.

Poco a poco van sumándose personas que utilizan esta palabra en la jerga digital y en comunicación (especialmente en Sudamérica), si bien es posible que el público aún no sepa bien a qué nos referimos con ella. El término no está reconocido por la Real Academia de la Lengua (RAE), ni tampoco a nivel científico o técnico, como si lo están otras acepciones de corte similar, como ecoturismo, cicloturismo (aceptadas por la RAE), agroturismo, geoturismo, astroturismo, arqueoturismo, etc. Hasta ahora, el término hidroturismo se asociaba generalmente al turismo de salud de balnearios y de aguas mineromedicinales. Ha sido en los últimos años cuando se le han ido incorporando otros sectores e intereses, como el del turismo de aventura, con actividades muy demandadas como el barranquismo, piragüismo o el *raffting*. Pero sobre todo ha emergido con enorme fuerza el senderismo que busca la amable compañía de riberas y ríos (desfiladeros, hoces y cañones), el que circunvala lagos y embalses, el que se interna en humedales y marismas, o el que busca elementos hidráulicos históricos de las ciudades. Son los senderos conocidos como del agua, que empiezan a ser ofrecidos por turoperadores y promocionados desde diferentes administraciones, en un país que anhela al agua por su condición de mediterráneo, al tiempo que dispone de muchos kilómetros de riberas fluviales y de embalses, sin contar sus costas.

Pero hay más puntos de vistas e intereses alrededor del agua, que es un elemento transversal absolutamente integrador del paisaje y del paisanaje. Así, todo lo relacionado con el mundo agropecuario también vive buenos momentos, y dentro de ese

agroturismo está el conocimiento y la visita a los elementos hidráulicos de regadío, a los azudes, acequias, balsas, paratas, huertas y vegas. Hay otro turismo que busca los elementos más señeros del patrimonio hidráulico (acueductos, puentes, presas, molinos, norias, acequias, fuentes monumentales, lavaderos, abrevaderos, etc.). Y también tenemos el turismo cultural, generalmente más urbano, alrededor de elementos hídricos, con visitas a redes de distribución, aljibes, pilares y fuentes. Y no me olvido del turismo etnográfico, interesantísimo, que persigue las historias en torno al agua en las ciudades y en el campo (Castillo y Oya, 2012 y 2016). Que se deleita, especialmente, en sucedidos, cuentos y leyendas, en los oficios y modo de vida, en las fiestas, romerías y tradiciones que siempre han girado alrededor del agua. Y, en fin, hay por supuesto otras muchas actividades y tipos de hacer hidroturismo que quedan en el tintero, y en los que el agua es condimento necesario para sus fieles seguidores (Castillo, 2015a).

Es evidente que ya no es solo la vertiente puramente natural del agua la que atrae a la gente, cada vez más exigente a la hora de seleccionar lo que se le ofrece. Es también la parte saludable y de salud, la histórica, la cultural, la arqueológica o la etnográfica. Y siempre estará la mezcla de todo ello, como debe ser, porque lo que hace apetecible el turismo es conocer y disfrutar un poco de todo, siempre en el contexto original. Todo un complejo puzle natural e histórico-cultural que enriquece al agua y a sus paisajes.

Inspirado en esos preceptos, hace unos años surgió el blog *Paisajes del Agua*, como forma de expresión más personal dentro del ámbito de CTF, que fue premio Orquídea Azul al mejor blog de divulgación ambiental en español en 2014

(www.paisajesdelagua.es). Con sus modestos medios, viene trabajando en la puesta en valor de los “paisajes del agua” a nivel conceptual, pero también como atractivos turísticos, porque entendemos que ese término (el nombre del blog) integra muy bien las percepciones del agua dentro del territorio que habitamos, sea urbano o rural. Paisajes culturales a fin de cuentas todos ellos que intentamos ir dotando de contenidos, de ciencia, de historia, de leyendas, de literatura, de cultura, de arte, de conocimiento en definitiva.

Sería interminable la lista de lugares emblemáticos que poseen rutas del agua en nuestro extenso y variado país. Doñana, las Tablas de Daimiel, la albufera de Valencia, el Caminito del Rey, las hoces del Río Duratón, las del Río Piedra, el desfiladero del Cares, el río Borosa, el río Noguera Pallaresa o el Estany de Sant Maurici son solo una minúscula muestra de lugares icónicos del agua que congregan todos los años a miles de visitantes. Eso a nivel nacional, pero a nivel andaluz, CTF ha divulgado y/o promovido diferentes comarcas y rutas del agua, tanto desde el catálogo, como desde la generación de actividades y publicaciones paralelas. Precisamente, el esfuerzo aplicado a publicar artículos, reseñas y libros sobre el patrimonio tangible e intangible del agua ha sido notorio, absolutamente convencidos de esa máxima que dice que lo que no se publica no existe, a lo que habría que añadir que tampoco existe lo que no está disponible en formato digital. En la plataforma www.proyectoaguas.es pueden encontrarse numerosos artículos científicos y de divulgación sobre el agua en Andalucía. Desde CTF se han gestado, promovido o realizado numerosas publicaciones en el ámbito del patrimonio natural y cultural del agua. A modo de

ejemplo, sería el caso del agua en el gran Parque Natural de de las sierras de Cazorla, Segura y las Villas (el más extenso de España) a través de los valores etnográficos del agua difundidos y puestos en valor en el libro *La Sierra del Agua, 100 viejas historias de Cazorla y Segura* (Castillo y Oya, 2016). O de los valores ecológicos y paisajísticos de las lagunas glaciares del Parque Nacional de Sierra Nevada, de las que apenas existía bibliografía anterior, con los libros *Lagunas de Sierra Nevada* (Castillo, 2009) y *Sierra Nevada, sus lagunas más bellas* (Castillo, 2013). A ese espacio natural de Sierra Nevada acuden todos los años cerca de dos millones de visitantes. Orientación sobre las rutas por las sierras, manantiales y ríos de la provincia de Granada se ofrecen en *Manantiales* (de Granada) (Castillo, 2002) y en *Ríos* (de Granada) (Castillo, 2015b). Para el intenso turismo de la costa mediterránea andaluza, desde Almería hasta Gibraltar, se elaboró el manual titulado *Itinerario hidrogeológico por el litoral mediterráneo andaluz* (Sánchez y Castillo, 2006). Otra aportación interesante para disfrutar del hidroturismo por Andalucía es el libro *Manantiales de Andalucía* (Castillo, 2008), en el que se tratan aspectos muy diferentes ligados al agua. En él se ofrece información, además, de diferentes comarcas donde los valores patrimoniales del agua impregnan los territorios. Sería el caso del recorrido por los antiguos abastecimientos de Cádiz (acueducto del Tempul), Sevilla o Jaén. O los circuitos de balnearios y aguas minero-medicinales de Andalucía. O las rutas del agua dentro de los parques Naturales de la Sierra de Aracena y Picos de Aroche, Grazalema o Cazorla, Segura y las Villas.

A MODO DE CONCLUSIÓN

Los nueve años de andadura del proyecto “Conoce tus Fuentes” (CTF) han permitido perfeccionar y validar una herramienta útil para el conocimiento, divulgación y conservación de elementos del patrimonio del agua y su aprovechamiento mediante el hidroturismo. La estructura de contenidos de su página web y la metodología de trabajo están perfectamente documentadas y explicitadas en numerosas publicaciones. Se trata de una herramienta fácilmente extrapolable y replicable a otros intereses, recursos y territorios. La información contenida en el banco de información del catálogo de CTF se aprovecha de las últimas tecnologías de la comunicación digital, y es utilizada por multitud de portales de internet con muy diferentes objetivos e intereses. Aparte de ello, los técnicos del proyecto, de la Universidad de Granada y del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, han publicado decenas de libros y artículos sobre el patrimonio del agua, al tiempo que asesoran a instituciones y administraciones en el campo de la divulgación, conservación y aprovechamiento del patrimonio natural y cultural asociado al agua en Andalucía. En estos momentos impulsan el concepto de hidroturismo, como actividad sostenible de desarrollo, especialmente en áreas rurales.

BIBLIOGRAFÍA

ARRIBAS, A., DÍAZ-HERRERO, A., GUTIÉRREZ-PÉREZ, I. y VEGAS, J. (2013). “Desarrollo de un filtro de geoturismo en realidad aumentada para telefonía móvil, sobre el patrimonio geológico de la ciudad de Segovia”, en “Patrimonio Geológico, un recurso para el desarrollo”, *Cuadernos del Museo Geominero*, 15, Instituto Geológico y Minero de España, Madrid.

BIBILONI, A., MATEOS, R. Mª., SEVILLANO, A., LÓPEZ, J. Mª. y CANTÓN, J. L. (2015):“El patrimonio geológico de Mallorca en los dispositivos móviles”, http://www.igme.es/patrimonio/novedades/LetItGuide_GeoMallorca.pdf

BOE (2007): Ley 45/2007, de 13 de diciembre, para el desarrollo sostenible del medio rural, *Boletín Oficial del Estado*, 299, 51.339-51.349.

CASTILLO, A. (2002). *Manantiales* (de Granada), Col. Los Libros de la Estrella. Ed.

Diputación de Granada, 168 pp.
— (coord.) (2008): *Manantiales de Andalucía*, Ed. Agencia Andaluza del Agua, 407 pp.
— (2009): *Sierra Nevada, sus lagunas más bellas*, Ed. Agua Limpia y Paisajes del Agua.
— (2012): *Lagunas de Sierra Nevada*, Ed. Universidad de Granada (2ª ed.), 317 pp.
— (2015a): "El valor de las historias en la percepción y el saber de los paisajes del agua", www.paisajesdelagua.es
— (2015b). *Ríos* (de Granada), Col. Los Libros de la Estrella, Ed. Diputación de Granada, 137 pp.
— (2015c): "Hidroturismo", www.paisajesdelagua.es
Castillo, A. y Fernández-Palacios, J. M (2008): "Reflexiones sobre el valor patrimonial y la gestión del agua subterránea en Andalucía: manantiales y fuentes", igme, Serie: *Hidrogeología y Aguas Subterráneas*, 25, pp. 67-82.
Castillo, A.; Fernández-Palacios, J. M.; Robles-Arenas, V. y Sánchez-Díaz, L. (2008). "El proyecto 'Conoce tus Fuentes": una iniciativa pionera de participación ciudadana en la catalogación de manantiales y fuentes de Andalucía", igme, Serie: *Hidrogeología y Aguas Subterráneas*, 25, pp. 1063-1070.
Castillo, A. y Oya, D. (2012): "El recurso de la etnografía en la puesta en valor de manantiales andaluces: el caso de las sierras de Cazorla y Segura con el libro *La Sierra del Agua*", *VIII Simposio sobre el Agua en Andalucía,* I, pp. 639-646.
— (2016). *La Sierra del Agua, 100 viejas historias de Cazorla y Segura*, Ed. Universidad de Granada (2ª ed.), 457 pp.
Castillo, A.; Robles, V. y Sánchez, L. (2013): "El proyecto 'Conoce tus Fuentes": primera iniciativa en España de catalogación ciudadana vía Internet en el campo de los recursos naturales (fuentes y manantiales)", www.esferadelagua.es
Díez-Herrero, A., Gutiérrez-Pérez, I. y Vegas Salamanca, J. (2012): "Apadrina una roca, una iniciativa de voluntariado popular para la conservación del patrimonio geológico", *Geo-Temas*, 13, 388 (1-4).
Martínez-Rius, A. y Tudela, M. (2015): "Aplicaciones para móviles, un valor añadido a las guías de divulgación de la geología", en A. Hilario, M. Mendía, M. Monge-Ganuzas, E. Fernández, J. Vegas y A. Belmonte (eds.), *Patrimonio geológico y geoparques, avances de un camino para todos*, *Cuadernos del Museo Geominero*, 18, Madrid, Instituto Geológico y Minero de España, pp. 287-392.
Mes-García, R., Domínguez Sánchez, J. A., Vega-Martín, L. y Durán-Valsero, J. J. (2014): "La aplicación para dispositivos móviles de los Lugares de Interés Hidrogeológico de la provincia de Alicante. Un recurso turístico de última generación", en J. Mª Calaforra y J. J. Durán Valsero, CUEVATUR, Primer Congreso Iberoamericano y Quinto Congreso Español sobre Cuevas Turísticas, Aracena, pp. 113-125.
Robles-Arenas, V.; Castillo, A.; Fernández-Palacios, A.; Zabala, A.; Fernández Tardáguila, J. R.; Sánchez Díaz, L. y Fernández-Palacios, J. Mª. (2015): "Aplicaciones para dispositivos móviles del proyecto Conoce tus Fuentes", XIX SIAGA, Málaga.
Sánchez, L. y Castillo, A. (2006): *Itinerario hidrogeológico por el litoral mediterráneo andaluz*, Ed. Universidad de Granada, Colección Tierras del Sur, 32. p. 238.

PÁGINAS WEB

www.conocetusfuentes.com
www.paisajesdelagua.es
www.proyectoaguas.es

CAPÍTULO 19

Imaginarios femeninos del agua: de medusa a la reina mora

AITANA MARTOS GARCÍA

INTRODUCCIÓN

En el filme *La fuente de las mujeres* (Milhaileanu, 2011) se ilustra la rebelión de las mujeres frente a la imposición de tener que llevar la pesada carga del agua a sus aldeas. Aparte de las raíces históricas de esta segregación sexista, lo cierto es que la conexión agua-mujer-fuentes forma parte de una cosmovisión más amplia.

En este estudio trataremos de demostrar los fundamentos de la misma a partir de dos mitos mediterráneos muy relacionados con la cultura del agua: Medusa y la Reina Mora. Ambos se podrían catalogar como ecoficciones (Martos y Martos, 2013), no en vano Medusa era reproducida como genio protector de cisternas y pozos (como en la Basílica de Estambul), y la geografía ibérica está llena de toponimia acerca de Baños de la Mora.

EL PATRÓN NARRATIVO Y LA PROSOPOGRAFÍA DE LA HISTORIA DE MEDUSA

Como todo tipo, podemos entender que en su base están etnotextos que son sin duda elementos de la tradición que, muy remotamente, parecen ligados a experiencias concretas. Es la tesis de la profesora A. Vázquez Hoys (2004) que ve en la génesis del mito la presencia de una princesa tartésica. La semiótica de las tradiciones nos orienta en el sentido de que hay siempre una simbiosis entre la narración primigenia de unos hechos o eventos (tomados en sentido amplio como "informes protocolares", esto es, narraciones de testigos que cuentan ese hecho singular) y lo que aporta la comunidad a medida que la tradición se va fraguando.

Sea o no de base evemerista el origen del mito de Medusa, se trate de la traslación del recuerdo de un hecho real o la encarnación de un arquetipo de genio acuático, lo cierto es que podemos "despiezar" el mito en forma de un patrón o armazón narrativo, con un tipo y una serie de motivos (Aarne, 1987).

En el patrón de Medusa se yuxtaponen o se amalgaman diversas tradiciones, sin que ahora se sepa a ciencia cierta la filiación o génesis de cada parte; importa más bien el "bricolaje" o hibridación a que se ha llegado, y que ha generado una constelación y asociaciones de mitos muy importante, por ejemplo, el *gorgoneion*, el talismán más poderoso de la mitología griega. En efecto, en Medusa convergen varias tradiciones:

- La relación con el primer orden de Dumézil (1990), la soberanía mágico-religiosa. Se trata como sacerdotisa maldita, princesa tartésica o señora de las cuevas, las aguas subterráneas o del inframundo que habita, lo cierto es que la realeza está unida a ella, y esto nos lleva a un segundo elemento.
- La piedra, el templo, la torre como no solamente "marcos"

donde vive, sino como algo ligado a su propia naturaleza sagrada. Los megalitos, dólmenes, etc. se van a vincular a las “moras” del folclore (Alonso, 1998) precisamente por entenderlos como “casas de hadas”, y no olvidemos que el “jardín” de Medusa está poblado de estos túmulos de piedra, es decir, los seres que ha petrificado con su mirada.

- El inframundo, o lo *ctónico*, está ligado a la función mágica, oracular y apotropaica. Usada como una potente arma mágica, es preciso que se confine al mundo de los muertos, las cuevas y las aguas.

Así pues, la interpretación de Vázquez Hoys (2004) no es en absoluto descabellada, pues los griegos representaban las relaciones entre etnias bajo la forma de la dualidad interpersonal, por ejemplo, el rapto, casamiento o robo (en *La Odisea* y en otras fuentes) como formas de manifestar estas relaciones no entre personas sino entre pueblos. Por eso, la decapitación de Medusa puede aludir a algo más que la búsqueda de un amuleto mágico, quizás al destronamiento de un linaje real por otro pueblo.

La prosopografía es heredera de esta mentalidad. Los pueblos autóctonos (tartésicos en este caso) son demonizados o adoptan rasgos monstruosos, lo cual además connota otra dimensión presente en la mitología. La monstruosidad va ligada a la fuerza de la magia, de modo que Medusa es una gran hechicera y tiene que ser particularmente de aspecto grotesco. La vinculación con las serpientes y otros signos contradictorios (la gran boca, los ojos centelleantes, la barba o la lengua sacada fuera) es congruente con esta fisonomía teriomórfica de lo sagrado, al igual que ocurre con la Hidra, Equidna y otros monstruos.

La decapitación de Medusa ha dado pie a una reinterpretación que pone el énfasis en lo que más parece ser Medusa: una máscara

apotropaica ligada a ciertos cultos y usos mágicos (*gorgoneion*, égida). Dicho de otro modo, parece ante todo una cabeza sin cuerpo, o incluso una máscara con rasgos muy expresivos (la *orgé theoy* o cólera divina de que habla Otto, 1980), como formas de expresión de este *genius loci* de las aguas profundas.

Es sabido que a los pozos se lanzaban ofrendas para solicitar curaciones personales, oráculos y todo tipo de favores. Estas solicitaciones eran contestadas a menudo en forma de voces del agua (oráculos) o bien como fugaces apariciones de la "señora" o dueña del agua. Prosopografías que son de aspecto ambivalente: es decir, a veces más *féericas* o "amables" y otras veces, de aspecto más siniestro, de ahí la conexión fácil de establecer entre la Reina Mora y la Negra en los cuentos populares. Lo que sí sabemos, y eso pertenece al orden mágico-soberano de Dumézil (1990), es la importancia de ciertos tabúes que aparecen en estas historias de modo recurrente:

- No sorprender (profanar) el baño de la ninfa.
- No mirar atrás.
- No mirar de frente.

Por tanto, el héroe que triunfa (por ejemplo, Perseo) es quien entiende estos principios y no se fía de las apariencias engañosas. Así, gracias a la transpersonificación, al desdoblamiento o a la hibridación, lo mismo podemos tener a la ninfa-sacerdotisa (por ejemplo, las sibilas) como "señoras del lugar" (Fuentidueña, como dice el topónimo legendario), que a su avatar zoomórfico, "la serpiente" o la mujer serpiente, como Melusina. De hecho, la mujer-serpiente es una de las formas más comunes de representar a la Reina Mora en el folclore ibérico. Todas estas representaciones

están relacionadas, por ejemplo, el cabello de Medusa hecho de serpientes.

En todo caso, las formas más arcaicas son siempre signos de autenticidad de una tradición. Por ejemplo, si encontramos a santas como Margarita que son engullidas por el dragón y "salen" de él, de su boca nuevamente, esta "regurgitación iniciática" es un buen indicio de que la mujer emana del dragón, o este de aquélla, y que por tanto no son personajes antagónicos. La medusa es la ninfa-monstruo, podemos decir. De hecho, la feminización de la Naturaleza es la base de muchas de estas ecoficciones, los númenes son, en amplias mayorías, personificaciones femeninas con aspecto de "mujeres de poder" y por eso mismo potencialmente monstruosas.

En síntesis, la Medusa parece ser un patrón de historia griega que en su origen puede remitir a un mito tartésico, es decir, a una explicación no alegórica sino situada, evemerista, ligada concretamente a la Andalucía prerromana. Medusa es un conglomerado donde, en coalescencia, interactúan motivos básicos, como la piedra (en su forma de megalito, torre, palacio, castillo…) que se vincula a la realiza; el agua y la cueva, como ámbitos sacralizados vinculados a la Gran Diosa que a su vez se asocian a ciertos rituales (de aproximación) y objetos, como los tesoros que son custodiados; la magia como principio omnipresente, de hecho, son historias que casi siempre hablan de encantamientos, encantadas o maldiciones.

En particular, la magia de los ojos y la magia de la palabra: la idea del ojo mágico o de Horus que tiene videncia y poderes ocultos, que son los que Medusa o el Basilisco activan. En general, el dragón y

todos estos seres “seducen”, manipulan o paralizan a partir de la mirada, esto es, fascinan, embrujan. Esta focalización en el aspecto de máscara y en la sangre para explicar las taumaturgias asociadas a Medusa es lo que ha hecho dudar sobre si estamos en realidad ante una representación más atávica de la Gran Diosa (Gimbutas, 1989) que, por otra parte, mantiene la dualidad típica de estas representaciones; es decir, tiene una faceta benéfica, protege con su poder el territorio o el ámbito al que se aplica, pero también se asocia a la destrucción de vida. De hecho, la representación monstruosa es el denominador común entre las gorgonas, las lamias, las arpías y otra serie de monstruos femeninos dotados de poder.

AVATARES DE MEDUSA EN LOS CUENTOS Y LEYENDAS: LA REINA MORA

El imaginario clásico, por tanto, pudo inspirarse en leyendas tartésicas, y tendría igualmente continuidad transcultural, esto quiere decir que en los ecotipos de leyendas y mitos de la península, y de Andalucía en particular, siempre ha estado muy viva esta representación de una deidad en principio *ctónica* con atributos de mujer, asociada a palacios, torres o lugares de piedra, esto es, a la realeza y la magia, con una prosopografía en la que destaca su “cabeza”, adornada con un tocado, corona o atributos de poder (como son las serpientes en Medusa). No deja de llamar la atención que cuando se descubrió la Dama de Elche, rápidamente el pueblo la empezó a llamar la “reina mora”, sin duda debido a su aspecto de diosa/sacerdotisa y a su tocado, joyas, etc. Y que en Andalucía las damas de agua tienen igualmente estas connotaciones zoomórficas, y son representadas como “bichas de agua”, moras o encantadas.

Como Perséfone, la dualidad entre lo *ctónico* y los otros planos cósmicos se asocia a un mito fundacional que adopta no solo la forma primigenia de la derrota por un héroe externo (Perseo-Medusa) sino por otros muchos incidentes. La Reina Mora no tiene un Perseo como contrincante, aunque aparece con atributos y características similares. La Reina Mora, como en la leyenda de la mora Saluquia, a menudo se arroja de la torre, o muere junto a su amado cristiano, pero en todo caso permanece como un *genius loci* asimilado a un espanto, es decir, con su naturaleza originaria de aspecto temible y grotesco que se usaba para asustar a los niños.

Este es, en efecto, la forma en que pervive el mito, tal como el propio García Lorca subraya en su conferencia sobre las nanas. Si en Andalucía aparece sobre todo con esta naturaleza, es un indicador claro del arcaísmo y de esa continuidad. Es lo que trasluce la leyenda de la Tragantía de Úbeda, una princesa mora convertida en monstruo:

Yo soy la Tragantía,
hija del Rey Moro.
El que me oiga cantar,
no verá la luz del día
ni la noche de San Juan

La Mora es por otra parte la forma general en que a menudo se documenta la misma tradición, por ejemplo, la Cueva de la Mora, el Salto de la Mora, etc., que son tradiciones ubicuas en todo el folclore peninsular. El sentido mágico de estas tradiciones se percibe en muchas variantes[91]. La Mora es también bien conocida, aunque no como asustaniños, en otras partes de la península, singularmente en Portugal, Galicia, Cataluña o Aragón. La

denominación *Mora* es el equivalente a toda clase de hadas que se aparecen en forma de mujer y suelen habitar en cuevas o dentro de los lagos de los Pirineos.

Sobre el carácter de las Mouras (y los Mouros) en Galicia, escribe Ramón Aparicio:

> La “moura” aparece casi siempre en las leyendas gallegas o bien peinando sus cabellos al borde de una fuente, roca o río determinado, o bien acompañada e incluso en forma de un animal: yegua, gallina, cierva, loba... Suele aparecerse a hombres, en actitud ambigua, en algún lugar vinculado a restos pre-romanos, en los que se dice que hay algún tesoro: proponiendo acertijos, engañando al hombre, raptándole... si el hombre supera la prueba obtiene el tesoro oculto (“el oro de la roca”). En caso contrario le espera la muerte, la reclusión en el mundo inferior o una sorpresa desagradable, dependiendo (no siempre) de sus intenciones previas[92].

Da nombre también a cerros y paisajes especiales, como El Cerro de la Mora Encantada, en el pueblo manchego Torrejoncillo del Rey, con el mismo patrón ya archiconocido: en la noche de San Juan, todos los años, una reina mora aparece peinando su larga cabellera. En 1955 un hombre de la localidad, Pedro Morales Cuenca, soñó que bajo el cerro había un tesoro escondido, convencido de su sueño decidió cavar el cerro, encontrando una mina de la que los romanos ya obtenían *Lapis Specularis* o cristal de Hispania, lo cual confirma que estos lugares tienen que ver con los atributos que el folclore otorga a estos personajes.

Estos palacios donde viven las moras son, en última instancia, atribuciones de su poder y recuerdan que Medusa o la Mora de las cuevas son de la misma naturaleza que Perséfones o Proserpina, reinan en su santuario del inframundo, comparten cultos ofilátricos, etc. En la península tenemos leyendas de reinas moras en muy

diversas partes y con muy diversas denominaciones:

- Leyenda portuguesa de la mora Saluquia.
- La leyenda de la Reina Mora de Siurana (Tarragona).
- Leyenda de la Encantada, especialmente en áreas manchegas y de Levante.
- Mora encantada, repartida en toda la península.
- Baños de la Reina Mora, como en Jimena de la Frontera.
- Castillo de la Reina Mora.
- Torre de la Reina Mora.

Los matices locales son muy variados, por ejemplo, en Siruana se asocia a un Salto y unas marcas dejadas por el caballo, tras una historia muy novelesca. Lo mismo ocurre en muchos otros parajes, como en la “Fuente la Mora”, en la sierra de Salamanca, que ha generado leyendas de tesoros ocultos, hasta el punto de que se cantan coplillas como:“Las mozas de Casafranca han comprado una romana, para pesar todo el oro que sacan a la semana”.

La superposición de rasgos tradiciones y novelescos, esto es, de paleoleyendas y de neoleyendas (Martos y Martos, 2011), que derivan pronto hacia una literaturización más o menos afortunada, se percibe en muchos casos, por ejemplo, historias sobre Saltos de la Reina Mora, no solo el citado de Siruana, sino en muchos otros puntos, como la leyenda etimológica sobre Alicante que cuenta los amores de Cántara y Aly.

Otras veces, la novelización proviene de algún elemento propio de la prosopografía, que ha dado lugar a la leyenda, de la cual es testimonio, por ejemplo, estos cantares: *Entre la Erilla, la Coronilla y la Cotorra/ está el manto de la reina mora.* O el elemento de la granada en el propio mito de Perséfone, que la atará eternamente al Hades, y que conectará con uno de los tabúes propios del

inframundo: quien come algo del mundo de los muertos no podrá abandonarlo (cf. relación con la costumbre de la comida de ánimas), y que nos habla de la vinculación ancestral de la granada con la fertilidad.

O bien se comportan como auténticos espectros o fantasmas, en concomitancia con la asimilación andaluza hacia el asustaniños, que es lo que le pasa a la Reina Mora de la gruta de Lebeña, en Liébana, que llora por el cruel encantamiento que la convirtió para siempre en una estatua de piedra sobre la que resbalan sus lágrimas. A la media noche recobra la vida y recorre las salas subterráneas, es decir, comportándose como un "espanto". La variedad de estos tópicos es notable, el denominador común es su agresividad y el aspecto grotesco, lo que entronca estos personajes con el prototipo de Medusa.

Pero no solo en la leyendística, la toponimia o los dictados tópicos tiene presencia la Reina Mora. Su presencia se plasma en numerosas versiones de cuentos populares, como *Blancanieves y la Reina Mora*, una versión peninsular del tipo 408, *Las tres naranjas*. Este tipo cuentístico extendido en el mundo hispánico tiene una secuencia muy interesante y vinculada a la cultura del agua. Aparentemente, el príncipe esconde a la mujer en un árbol junto a una fuente, mientras una mujer fea y negra se acerca a buscar agua. Esto realmente recuerda al cuadro que Calasso (2004) describe a propósito de Delfos: es el lugar entero el que constituye el espacio sagrado, incluyendo el *bothros* o espacio que comunica con el agua subterránea (fuente o pozo), el árbol que lo flanquea y la ninfa que sirve de oficiante, desdoblada en este caso en la *Orange girl*, la heroína, y la Mujer Negra (*Black woman*), la falsa

heroína, avatares en realidad de la misma dama del agua, por eso esta puede tomar su lugar tan fácilmente. El reflejo del agua por el cual la mujer “malvada” descubre a la heroína recuerda al motivo perseico de Medusa.

Incluso en algunas variantes, la heroína empuja a la negra dentro del agua, y ella se convierte entonces en pez (motivo K1911.2.2). El sentido ritual se ve en esta fórmula que le dice la niña en esta versión de *Blancaniña y la Reina Mora* de Albacete (Hernández Fernández, 2006: 96)

–Mora, monta de la morería,
¡y venir por agua a la fuente fría!
Estrelló con más fuerza el cántaro y se fue

Sin duda, la niña encima del árbol (recuérdese el *Romance de la Infantina*), los diálogos-conjuros o el romper la vasija del agua, todo ello nos traslada a unos códigos mítico-religiosos que se han vuelto opacos y que, por eso mismo, se van volviendo novelescos.

CONCLUSIONES: MEDUSA Y LA REINA MORA COMO DAMAS DE AGUA

A través de los mecanismos de transpersonifición hemos puesto en conexión a Medusa con otros genios acuáticos de la mitología griega y también de la tradición moderna, buscando patrones y nexos significativos. Este mismo enfoque que nos ha permitido correlacionar Medusa con la Reina Mora, es el que nos permite tender puentes entre san Miguel y Perseo, pues el arcángel es sin duda Perseo cristianizado. Por lo mismo, historias como las de *Lagarto de la Malena* de Jaén suponen la popularización de este patrón, al reemplazar al héroe “superior” por un simple pastor, y al

monstruo acuático por un “lagarto” que sale por la fuente. De modo análogo, la aparición de la Virgen de la Capilla, patrona de la ciudad, como una aparición nocturna resplandeciente en forma de procesión y con la virgen entronizada, tiene muchos nexos con el prototipo que estamos estudiando.

En resumen, la Medusa/Serpiente, como representación zoomórfica de los genios acuáticos, como los dragones, es un ejemplo de la fascinación permanente que ejerce el mito, no como idea infantil, extravagancia o pura ensoñación, sino en su sentido más aséptico de narración, de secuencia de acontecimientos que no son solo un informe protocolar sino una reelaboración, que es precisamente donde aparece este plus simbólico. Las narraciones de serpientes, desde la misma historia de Adán y Eva, se asocian con un mundo nebuloso de ondinas, damas de agua, melusinas, hadas, monstruos custodiadores de tesoros, dragones secuestradores de doncellas, seres de la oscuridad/luz que gobiernan las aguas y sus profundidades.

Como genios acuáticos ancestrales, algunos de ellos son divinidades preolímpicas, es decir, dioses muy antiguos, ancestrales, vinculados a una tierra, a un paraje, a una orografía, por eso se les llama *genius loci*. Quien va a una cueva, fuente o pozo tutelado por este, debe saber que está profanando un espacio, un lugar sagrado acotado *(temenos)* de ahí el riesgo, que puede llevar a matarlo o a inmovilizarlo o petrificarlo ahí, como hace Medusa. Son genios o númenes sin nombre “atados” al lugar, como le pasa a Perséfone una vez que desciende al inframundo. Como *Frau Holle*, son númenes bifrontes, relacionan cielo, tierra e inframundo, son benévolos o malévolos, según los casos, y guardan

los tesoros de las aguas.

Su monstruosidad es paralela a su fuerza mágica, no es solo que haya sido demonizadas o deformadas por los nuevos dioses olímpicos patriarcales, es que la propia Gran Diosa tiene este papel que luego conoceremos como la Triple Diosa, y que reúne desde el nacimiento a la decrepitud, desde el equivalente a la *xana* joven y cantarina a la Dolorosa o anciana que encarna la muerte. A medida que pasaba el tiempo, el mundo de la Gran Diosa se fue degradando a la vista de los hombres, se hicieron menos visibles las otras dimensiones positivas de la "gran serpiente": regular las aguas, proteger la naturaleza, ayudar a la regeneración (como se subraya al hacer que reyes primitivos etruscos o griegos aparezcan con forma de serpiente, "escupidos" de la tierra, como Erictonio). Además, los dioses celestes y olímpicos también bajan alguna vez al inframundo, igual que las divinidades infernales, como Hécate, suben a la superficie. Estamos, pues, ante una disparidad de formas y figuras que, sin embargo, tiene algunos patrones en común.

El aspecto "proteico" esconde o puede esconder una adecuada técnica de camuflaje y acercamiento; las historias con la "gente menuda" donde hay multiapariencia. Por ejemplo, *La mujer del musgo* de los hermanos Grimm revela este aspecto mimético, camaleónico: el ser mitológico se disfraza de lo que hay en el entorno mental del caminante, se supone que para "manipularle" mejor. Otras veces este llega a su reino, como en las leyendas de doncellas-serpiente, los espíritus de las aguas tienen palacios, y son ellos (o ellas) los seres de ese espacio acuático, lleno de prodigios que se prolonga a las orillas, como si estos seres más o menos reptilianos confesaran con ello un modo de vida anfibio

irrenunciable.

Los ondinas van al mercado a comprar carne, roban niños, tiene vestidos, es decir, se “disfrazan” de personas normales, aunque siempre alguna señal las delata (el borde la falda mojada, por ejemplo). Son seres, pues, peligrosos y manipuladores, y en sus acechanzas siempre suele haber alguno de ellos que en realidad ayuda a las personas, las previene o les da consejos o bien auxiliares mágicos, por ejemplo, le recomienda el orégano para ahuyentar al genio del agua. Las “pruebas engañosas” son una especialidad de este ser con los incautos.

Así pues, las apariciones de la serpiente y de sus avatares siempre son taumatúrgicas, significan un despliegue de poder (cratofonía). La forma es cambiante, como en Proteo, porque con ello evitan revelar sus auténticas intenciones. Sus combinaciones son, también, como redes, alianzas, rechazos, liderazgos, etc. Como en el cuento del dragón, aparece este, su víctima, el matador, perros u otros auxiliares que le acompañan, etc. El *script* de la historia lo conocemos, las “sentencias típicas”, aunque no podemos estar seguro de si son simples prototipos mentales implantados culturalmente. Por ejemplo, el sacrificio, el derramamiento de sangre, es innegable; otra cosa es que ese sacrificio se invista de un ritual de iniciación, un misterio o un culto de regeneración. Si bien se mira, el cuento de Hansel y Gretel, el horno, etc. se parecen bastante a los infanticidas ofrecidos al dios Baal; quemados, descuartizados, enterrados, vueltos a la vida, como en el cuento *La Flor del Lililón*, estas historias son en realidad sacrificios de niños a un ser superior que los quiere engullir o devorar, lo mismo que en Caperucita. Que el cuento altere este final no quita arcaísmo a la

primera y truculenta opción.

La fenomenología del cuento se parece a lo que Otto (1980) aplica a la experiencia religiosa: algo anonada y hace estremecer al ser humano corriente que sufre esta experiencia. Paraliza hasta el punto de que la madre no se da cuenta de que le sustituyen al niño, robando este y poniendo en su lugar un descendiente de su progenie. O le imprime pavor, hace que abandone corriendo a la doncella encantada. Una leyenda sobre *Frau Holle* lo expresa con toda claridad: “las montañas y los pantanos de toda la zona circundante están llenos de espíritus, y viajeros o cazadores son con frecuencia captados o reciben allí algún daño” (Pedrosa, 2000: 69).

Frau Holle es este mismo caso emblemático de diosa ambivalente, prodiga fertilidad o desgracia y “le gusta atraer niños a su estanque”, y se muestra bien como una hermosa mujer bien como una presencia más sombría. Nuberos y cuélebres, en Cantabria, hacen ese mismo papel de divinidades antagónicas que gobiernan los cielos y las profundidades, aunque, como en caso de Frau Holle, se puede ser señora de las nieves y a la vez vivir bajo un pozo, demostrando que son escalas cósmicas comunicadas. Desde el punto de vista de los personajes humanos de estas historias, la clave es saber si el mensaje o la información que reciben es real o parcial, fidedigna o un engaño. Como con la bruja de Blancanieves, las trampas abundan, y cualquier error es fatal. De hecho, ni siquiera se puede estar seguro de la identidad del personaje mitológico, dado que a menudo porta un disfraz.

Rúmpelestíjeles, de los hermanos Grimm, revela también el poder de la palabra: conocer el nombre del gnomo es dominarlo, de ahí que la sabiduría sea su mejor arma de defensa y que usar el tabú, la

alusión o el circunloquio sea una forma de nominar a los seres mitológicos: bicha, lagarto, encantada, mora… membretes comunes, formas oblicuas de designar lo que se tome.

La interpretación de estas capacidades y singularidades puede deberse a una lógica interna. Los dioses, espíritus o númenes se relacionan con los seres humanos de distinta forma pero siempre bajo una mentalidad animista y concreta. Los gnósticos trataron de hablar de un espíritu infinito que estaría por encima de esta pléyade de hadas, monstruos y dioses menores, que serían a la fuerza, una falsificación. La conciencia, la sabiduría espiritual que existe no es un hombre o un lugar concreto sino en todo el universo, desarma estos poderes “menores”. El cielo y el inframundo, lo solar y lo lunar, el fuego y agua, todos serían parte de la unidad universal, es lo que los místicos llamaban la reconciliación de los contrarios.

Es esta sabiduría la que nos ayuda a discernir a los falsos héroes, y a desconfiar. La Mujer Serpiente es uno de esos prototipos grotescos con que se nos interviene para que sigamos teniendo una visión distorsionada, partida. Si esconde alguna clase de verdad histórica, por remota o extraña que sea, porque se convierte en una figura caricaturesca, en un *cyborg* de mujer y de bestia que se comporta de forma iracunda y compulsiva. Si es un monstruo que gusta de sacrificios, de sangre y de inocentes, ¿por qué vestirla de una mujer hermosa?, ¿es una forma subrepticia, como han señalado algunos, de demonizar a la mujer en una cultura patriarcal?

Si es solo un símbolo compuesto, como lo es el centauro, entonces la relación de la serpiente y la mujer adopta otros matices. Y tendremos que admitir la ambivalencia creadora/destructora, que,

por lo demás, está también en Diana-Artemisa. La caza, la naturaleza primitiva, la fuerza como atributos de estos héroes "salvajes", primordiales, como Juan el Oso, Hércules o la Serrana de la Vera.

Lo híbrido es la filosofía de la posmodernidad. Por eso las teorías comparativas, que pregonan la coexistencia de humanos y extraterrestres, se encuentran a gusto en estos nuevos modelos culturales. Ya no hay un centro único, un referente indiscutible: ángeles, *nefilim,* hadas, genios, todo un sinfín de seres gravitando en torno al ser humano sin que sepamos bien cuáles son sus intenciones. El mito clásico (Eliade, 1998) era una historia arquetípica real, fidedigna, como lo es el Evangelio para un cristiano. Su estructura se materializaba en una narración local, vinculada en el espacio y en el tiempo, de modo que, aunque haya discrepancias sobre puntos concretos, nadie duda de la existencia real de Cristo.

El evemerismo quiso reducir lo divino a la experiencia humana, existieron Júpiter o Hera, pero eran ancestros, héroes antiguos fabulados posteriormente como dioses. La mitología sería, pues, una historia alegórica de la Humanidad. Pero con la *New Age*, con el nuevo siglo XXI, se afianza una tercera vía interpretativa: lo que cuentan los mitos es real, pero es una historia "oblicua", distorsionada por la manipulación de "terceros" (teorías conspirativas). Si para los creyentes, el "otro" que nos revela las Escrituras es Dios, y si para los evemeristas el "otro" es el propio hombre en clave fabulada, para esta nueva cultura el "otro" que nos revela los mitos es algo "pre-humano", "post-humano" o "extra-humano".

Los prodigios de las serpientes, dragones y otros entes fantásticos, sus epifanías más deslumbrantes, fuego, truenos, rayos, inducción hipnótica, telepatía, son hoy comprensibles desde otras ópticas. Los estudiosos del cerebro, la óptica y el cine conocen bien cómo se pueden construir simulaciones, que por cierto son aceptadas por las personas como fuente sobrenatural.

A ello se une el problema de los ancestros, sacrificios y rituales, muchos de ellos centrados en sangre, vísceras, mutilaciones o, como antes mencionamos, infanticidios y otros crímenes horrendos. Si las leyendas o mitos son “imprimaciones” de la experiencia colectiva (ya sea por impulso humano o por un culpable no humano), no deberíamos dejar de aprender de toda esta infinidad de experiencias “reales” que nos cuentan estas historias. S. Freixedo (1984) aconseja que desconfiemos sobre todas las ideas e imaginerías del ultramundo, porque estarían contaminadas y manipuladas por estos “falsos dioses”. Y nos da también una serie de normas para salir de su radio de influencia, que viene a ser precisamente lo contrario de lo que recomiendan las religiones clásicas.

Por ejemplo, evitar los “estados alterados de conciencia”, esto es, los trances, drogas, medicinas, bailes y músicas exóticas, pérdida de la conciencia, retiro en montañas mágicas o lugares encantados y, por supuesto, la “ouija” y otros medios de contacto. No sabemos si la profusión de estas ideas, libros, espectáculos televisivos, etc. sobre estos misterios es también parte de una estrategia de insensibilización. Solo concluiremos con la idea del neurocientífico Gazzaniga (2006) que relaciona que, sea cual sea la verdad oculta, las nuevas generaciones difícilmente van a seguir con la percepción

de que este mundo es simplemente la antesala del ultramundo, o que el dolor, el sacrificio o las guerras son algo connatural a la naturaleza humana. A meditar en estas claves es a lo que ayuda el rico y complejo mito de Medusa y sus avatares, como la Reina Mora.

La lectura del mito enseña, pues, a desconfiar de las apariencias: las ninfas o hadas buenas se comportan como damas amables de las fuentes, y usan el estereotipo de Frau Holle, es decir, dispensan dones y/o castigos según la actuación de la persona que las "visita", es decir, según la interacción o pruebas desempeñadas. Del mismo modo, las vírgenes emparentadas con estas "reinas moras" por medio de la transculturación, comparten la majestad, el atavío o el misterio de estos númenes: el hallazgo milagroso y otras taumaturgias y, sobre todo, actúan como auténticas damas de agua en todas sus funciones clásicas: curar/sanar, dar oráculos y consagración del lugar.

BIBLIOGRAFÍA

Aarne, A. (1987): *The Types of the Folktale: A Classification and Bibliography*, Helsinki, Suomalainen tiedeakatemia.

Alonso Romero, F. A. (1998): "Las mouras constructoras de megalitos: Estudio comparativo del folklore gallego con el de otras comunidades europeas", *Anuario Brigantino*, 21, pp. 11-28.

Calasso, R. (2004): *La locura que viene de las ninfas y otros ensayos*, México, Sexto Piso. (Versión de 1992 publicada en la *Revista de Estudios Políticos de la UNAM*, 12, pp. 257-275.)

— (2008): "La locura que viene de las ninfas", *Estudios Políticos*, 12.

— (1990): *El destino del guerrero: aspectos míticos de la función guerrera entre los indoeuropeos*, Madrid, Siglo XXI.

Eliade, M. (1998): *Myth and Reality*, Prospect Heights, Waveland Press.

Freixedo, S. (1984): *Defendámonos de los dioses*, Madrid, Quintá.

Galán, J. E (1991): *La leyenda del lagarto de la Malena y los mitos del dragón*, Universidad de Granada.

Gazzaniga, M. S. (2006): *El cerebro ético* (vol. 61), Grupo Planeta (GBS).

Gimbutas, M. A. (1989): *The Language of the Goddess: Unearthing the Hidden Symbols of Western Civilization*, San Francisco, Harper & Row.

Hernández Fernández, A. (2006): “Hacia una poética del cuento folclórico”, *Revista de Literaturas Populares*, 2, pp. 371-392.
Martos Núñez, E. y Martos García, A. (2011): *Memorias y mitos del agua en la Península Ibérica*, Madrid, Marcial Pons.
— (2013): “Ecoficciones e imaginarios del agua y su importancia para la memoria cultural y la sostenibilidad”, *Alpha* (Osorno), 36, pp. 71-91.
Mihaileanu, R. (2011): *La Source des femmes*, Collection Beaux livres voyage, París.
Otto, R. (1980): *The Idea of the Holy* (Vol. 14), Oxford University Press.
Pedrosa, J. M. (2000): *La mujer del musgo y otras leyendas alemanas*, Oiartzun, Sendoa.
Thompson, S. (ed.) (1989): *Motif-Index of Folk-Literature: A Classification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Myths, Fables, Mediaeval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-Books and Local Legends*, vol. 4, Bloomington, Indiana University Press.
Vázquez Hoys, A. M. V. (2004):“La Gorgona Medusa, ¿un posible mito tartésico?”, *Huelva Arqueológica*, 20, pp. 195-214.

CAPÍTULO 20

Voces, lecturas y símbolos del agua en los anuncios publicitarios

AURORA MARTÍNEZ EZQUERRO

El símbolo es […] la epifanía de un misterio.
G. Durand, L*a imaginación simbólica,* p. 15.

INTRODUCCIÓN

El agua forma parte del origen de nuestro cosmos y es fuente de vida, medio de purificación y de regeneración. El binomio agua-vida es indisoluble y se recoge en mitos bíblicos, religiosos y paganos. Se halla muy arraigado en nuestra cultura judeocristiana y tanto en el *Antiguo Testamento* como en el *Nuevo Testamento* los momentos cruciales se han desarrollado en mares, pozos, ríos o manantiales (el diluvio universal, Moisés abandonado en el Nilo, la separación de las aguas del mar Rojo, el bautismo de Jesús en el río Jordán…). El comienzo del *Génesis*, Primera parte, *Historia del género humano*, dice así: “Al principio creó Dios los cielos y la tierra. La tierra estaba confusa y vacía y las tinieblas cubrían la faz del abismo, pero el espíritu de Dios se cernía sobre la superficie de las aguas” (1:1-2), palabras que corroboran la relación establecida entre lo vital y lo acuático en los mitos cosmogónicos, los más extendidos

universalmente.

El mito del agua ofrece una amplia simbología que fue estudiada, entre otros autores, por Gastón Bachelard (2003), uno de los máximos representantes de la Poética de lo Imaginario[93]; este profesor honorario en la Sorbona puso de manifiesto cómo ciertos sentidos universales y estereotípicos procedían del *inconsciente colectivo* y tenían, por tanto, un origen antropológico (Wahnon, 1991: 157). En consonancia con este enfoque, el valor poético del símbolo individual encuentra su explicación en zonas muy arraigadas de la personalidad y de la conducta humanas (García Berrio, 1989: 388). El símbolo permite urdir una trama, un sistema de relaciones complejas en el que se une el mundo físico con el metafísico. Uno de los discípulos de Bachelard, Gilbert Durand[94], perteneció a la corriente cultural que parte de finales del siglo XIX con el psicoanálisis y también analizó las implicaciones antropológicas que constituyen el universo de los símbolos. Los profesores Martos Núñez y Martos García (2011: 65), en el estudio de los imaginarios, proponen sustituir una perspectiva antropocéntrica por otra más abierta que coloque el foco de forma conjunta en “el hombre en el medio ambiente”, enfoque que se halla bajo la rúbrica de la Ecocrítica.

El propósito que nos guía en el presente capítulo es mostrar cómo en la publicidad actual el tópico del *locus amoenus*, concretamente, el agua –elemento recurrente y de diversa simbología– se utiliza con fines comerciales y alejada solo en parte de sus valores primigenios puesto que sigue mostrando matices que le otorgan un protagonismo aparentemente escondido; sus múltiples connotaciones enriquecen la imagen o escenario del que forma

parte puesto que la dimensión física y psíquica del hombre, a pesar de que el tiempo marque diferencias, se halla presente como símbolo arquetípico.

LECTURAS Y SÍMBOLOS

La literatura también recurre al símbolo del agua mediante diversas representaciones (río, lago, fuente, manantial, laguna…) y con variados sentidos (vida, alma, sabiduría; en oposición al agua que no fluye o agua estancada, que se asocia con la muerte). En relación con la literatura y el agua, la cultura grecolatina creó el tópico del *locus amoenus* (debemos citar, en consonancia, el *vita flumen*, que compara la vida con un río) del que este fluido formaba parte esencial. En este lugar idealizado, el hombre comulga con los elementos de la naturaleza (prado, flores, arroyos, árboles, aves…), representa la vida opuesta a las ambiciones, envidias, servilismos y apariencias de la corte, y sus valores más importantes son la libertad, la sencillez, la ausencia de ambición malsana… Muestras de ello tenemos en la Antigüedad (Teócrito, en sus *Idilios*, o Virgilio, en sus *Bucólicas*) y lo retoman escritores como Garcilaso de la Vega, Fray Luis de León, Cervantes o Lope de Vega, entre otros[95]. En este lugar ideal (un paraíso en la Tierra) el tiempo se anula y constituye el escenario propio de la poesía bucólica (su variante negativa es el *locus agrestis*), espacio que invitaba a las relaciones amorosas o idílicas, y que también permitía el encuentro con uno mismo. Recordemos la introducción alegórica de *Los Milagros de Nuestra Señora*, en la que Gonzalo de Berceo se presenta en una naturaleza idealizada –descanso del hombre– que simboliza las virtudes y perfecciones de la Virgen, y en la que también se alude al

agua (Berceo, 1992: 561), según leemos en los siguientes alejandrinos (vv. 9-12):

Davan olor sovejo las flores bien olientes,
refrescavan en omne las caras e las mientes;
manavan cada canto fuentes claras, corrientes,
en verano bien frías en ivierno calientes.

El *locus amoenus* constituye desde los tiempos del Imperio Romano hasta el siglo XVI (Cristóbal López, 1980) el motivo central de las descripciones que se hacen de la naturaleza (Curtius, 1955). Pues, bien, este tópico –salvadas las diferencias temporales y los objetivos primigenios– "se vende y utiliza" como espacio ideal en el ámbito publicitario comercial: la función persuasiva de los anuncios encuentra en este motivo una razón convincente para que el hombre sumido en la vorágine que lo atrapa y anula pueda encontrarse a sí mismo y a sus seres cercanos, porque este lugar utópico representa lo auténtico y lo natural, frente a lo artificial; es más, incluso en la venta de productos tecnológicos también se recurre en algunas ocasiones al entorno amable que la naturaleza ofrece. La publicidad ha utilizado el valor de los símbolos dadas sus amplias posibilidades (García Berrio, 2007: 178). La Poética del Imaginario que se desarrolla, como se ha indicado, a partir de las obras de Bachelard y Durand sitúa a la imagen frente a otra imagen y permite la búsqueda de significaciones diversas. Por tanto, en este proceso simbólico no hay una mecánica reproductiva, una previsible asignación de sentidos, sino que se aprecia la creación de símbolos refuncionalizados. Este *psicoanálisis cultural* nos pone en contacto con las imágenes arquetípicas y, por tanto, permite establecer

continuidades y rupturas, familiaridades y tensiones. La formación gradual de una imagen interpretable desde lo colectivo puede estudiarse a la luz, asimismo, del mitoanálisis publicitario.

‘LOCUS AMOENUS’, ESTEREOTIPO PAISAJÍSTICO Y PUBLICIDAD

El *locus amoenus* ofrece, por ende, gran rendimiento en la publicidad actual. En este nuevo ámbito, el lugar común invierte la relación primigenia que mostraba el estereotipo paisajístico clásico. El interés por la venta de productos o por el fomento del consumo se consigue con argumentos plausibles válidos y permite que la publicidad participe, según el modelo antiguo, del género demostrativo o epidíctico (se presenta el producto a un público que no tiene capacidad para influir sobre el mismo y se espera que lo alabe) y del deliberativo (se proponen objetivos como útiles o provechosos porque se muestra el producto con esas óptimas cualidades).

En la retórica clásica el conjunto de los *loci communes* constituían argumentos apropiados para desarrollar una tesis en diferentes tipologías discursivas (López Martínez, 2007: 43); eran instrumentos que facilitaban la composición del discurso de los oradores –pautas que encauzaban la creación– y uno de sus rasgos constitutivos era la paradoja repetición-variedad. A partir de la tradición clásica grecolatina (Pociña López, 2004: 269) se conformó ya en época medieval una idea bien definida de las características y los elementos que constituían este marco ideal –motivo que coincide en gran parte con la descripción bíblica del paraíso terrenal–. El agua –uno de sus constituyentes– era considerada en el mundo grecorromano fuente de riqueza solo comparable con el oro y el sol,

y así en la literatura aparece y reaparece el constante elogio a la misma mediante diversos símbolos o imágenes.

La actitud del hombre medieval frente a la naturaleza se comprende dentro del complejo ideológico sobre el que está asentada su concepción del mundo: el orden divino se sobrepone al interés individual (Isaza Calderón, 1966). A finales de la Edad Media fracasa el ideal caballeresco y se desarrolla una nueva concepción que, partiendo de la nostalgia de una vida más bella, resume el anhelo permanentemente humano de una realidad más grata. En esta perspectiva se desarrolla el bucolismo como acercamiento a la naturaleza y a los hombres incontaminados que en ella disfrutan un bienestar comparable a la dicha del paraíso. Este lugar constituye un tema común central del arte y de la literatura que desemboca en el Renacimiento (Orozco-Díaz, 1974: 33); así, el Humanismo considera al hombre el centro del universo y ensalza los placeres de una sociedad individualista alejada del teocentrismo medieval. El universo y la naturaleza parecen estar a disposición del ser humano, quien, con ciencia y técnica, se considera capaz de dominarlos. Se idealiza la realidad, y en esa búsqueda de equilibrio y armonía se percibe que el mundo refleja la belleza del Creador. El hombre no puede gozar en la tierra de la hermosura divina, solo puede atisbarla cuando contempla otra hermosura (paisajes, obras de arte...) que es reflejo de la belleza de Dios.

En el ámbito publicitario, la utilización del espacio idílico –junto con la presencia constante del agua– se convierte en telón de fondo del mensaje que se desea transmitir pero sin perder relevancia porque lo icónico complementa el texto, y el lugar natural se impregna de connotaciones que enriquecen el mensaje escrito

(recurriendo, en muchas ocasiones, a extranjerismos, Robles Ávila, 2014) y así el símbolo –en este caso, como representación acuática– aporta una necesaria información que conforma un *marco* sin el cual la *pintura* se siente incompleta.

VOCES, LECTURAS Y SÍMBOLOS DEL AGUA EN LA PUBLICIDAD

ENFOQUE DE RELACIONES CONTEXTUALES

Para abordar el estudio del tópico, establecemos su relación con el contexto, entendido este en dos niveles (López Martínez, 2007: 90): el interno a la literatura (texto o anuncio, en nuestro caso) y el externo a la misma. El primero tiene en cuenta las relaciones que ofrece el texto con su paradigma y con otras producciones; es el contexto vertical, que proyecta la "memoria del sistema o tradición". El contexto externo plantea la vinculación de las obras con la realidad en tanto que reflejan "modelos de mundo", esto es, exponentes de una situación histórica a la vez que elementos culturales.

La publicidad "describe y manipula" el momento histórico-social en que se desarrolla, el contexto externo permite conocer los aspectos culturales del momento: los anuncios reflejan modelos de sociedad. El contexto interno no debe desestimarse pues la tradición subyace, los símbolos permanecen y el uso de los procedimientos retóricos persuasivos contribuye a manipular la realidad cargándola de connotaciones que son parte del legado cultural –a pesar de que ofrezca "ciertas transformaciones" o reformulaciones– porque la memoria del pasado no desaparece, si bien puede, en algunos casos, diluirse.

PUBLICIDAD DEL PASADO Y DEL PRESENTE

La publicidad surgió como parte de los cambios producidos en las sociedades industriales del siglo XIX, formó parte de las revoluciones burguesas y sirvió, en un principio, a los intereses de esta clase social, que extendió la idea del derecho a la felicidad (Eguizábal Maza, 2009: 16-17). Con el paso de las décadas, se afianzó la idea de que el hombre podría conseguir una vida mejor. Y en este principio se conformó el espíritu de la sociedad actual, de marcado carácter individualista y hedonista, que desea la felicidad y el hecho de no alcanzarla produce insatisfacción. Esta perspectiva se refleja en el mercado publicitario que, para suplir debilidades o carencias humanas, muestra una realidad idealizada: el hombre siempre puede mejorar y, de esta forma, ser feliz. Así los anuncios dicen más de las personas que de las mercancías, de lo que el consumidor *necesita* –es decir, *desea*– que del propio producto. El objetivo es crear una conciencia de anhelo constante porque despertar esta idea de carencia le persuadirá de que existe solución: el mensaje –producto publicitado– proporciona el medio para librarse del problema.

La estrategia de la seducción actúa de forma camuflada u ofrecida por la contemporaneidad postmoderna (el reino de la imagen) como contrapunto al reencantamiento del mundo. El mundo globalizado, capitalista, es la reversión de lo fantástico como liberación. En la sociedad de consumo, la mercadotecnia del mito y el deseo de posesión como vía de escape nos llevan a un mundo vaciado de todo encantamiento porque es anulado por la lógica consumista. No olvidemos que la publicidad también es creadora de mitos (Eguizábal Maza, 2012: 91).

La publicidad utiliza un sistema de comunicación especial: en primer lugar habla de *quién*: define quiénes son los triunfadores; y de *dónde*, cómo es ese paraíso representado en el anuncio (la isla salvaje, la piscina que comparten los enamorados, la puesta de sol desde una playa…). Los anuncios –de forma paralela a la idealización artística o literaria de la naturaleza– definen las formas de la felicidad. La meta no es el güisqui sino la conquista y el momento de placer conseguido gracias a él. El hombre renacentista podía aproximarse a la felicidad representada en su *locus amoenus*; en la publicidad, tanto el *quién* como el *dónde* son instancias imaginarias (en el Renacimiento era el *dónde*). Aunque el lugar paradisíaco sea una isla porque "ahí no llega nadie", es el espacio preciso a donde llegan todos los triunfadores que han consumido esa bebida.

LUGARES Y AGUA EN LA PUBLICIDAD

Los lugares que muestra la publicidad son espacios culturales. Para que el mensaje funcione es preciso que el paisaje publicitario se llene de figuraciones semánticas (Sánchez Corral, 1997: 289) y supere las simples coordenadas enmarcadoras de la acción y de los personajes, esto es, debe sobrepasar la transcripción puramente ornamental. La importancia que adquiere la organización de los objetos en el espacio se extiende, asimismo, a otros ámbitos letrados (Martos Núñez y Campos Fernández-Fígares, 2013: 509). Las descripciones espaciales han de reflejar *un lugar de actuación* más que *un lugar de acción* (Bal, 1997: 289). El objetivo no es completar la narración, sino condicionarla y ejercer influencia estructuralmente porque el espacio se *tematiza*. La composición de las imágenes del mundo publicitario depende en gran medida de la

organización espacial de las mismas y transmite valores culturales. Los espacios no son meramente ornamentales ni las descripciones son gratuitas, sino que condicionan y ejercen la influencia deseada sobre el producto publicitado (Sánchez Corral, 1997: 289). Para el profesor Martos Núñez (2012: 44-45) el denominador común de la cosmovisión mágica es la creencia de que las aguas no son objeto, sino sujeto. Así la Naturaleza se ha leído en muchas tradiciones orales y/o literarias como una especie de decorado (como en el *locus amoenus* de los clásicos), pero la lógica mítica atribuía a la Naturaleza los grandes males que sufría la comunidad como algo inexorable, cuando en la propia naturaleza del mito de la serpiente/dragón se aprecia la visión dualista: ataca pero también protege, envenena y cura, provoca inundaciones pero también regula las aguas y las protege.

Con el fin de ejemplificar la simbología atribuida al agua, hemos seleccionado un corpus de anuncios cuyos *escenarios* responden a espacios utópicos exteriores en los que se halla presente este elemento[96]. Destacamos así la importancia de su valor simbólico y la plusvalía que ofrece su aparente y *discreto protagonismo* (valga el oxímoron). El publicista incita al consumo, persuade y con estos fines aplica sus procedimientos en todos los productos (alimentos, bebidas, ropa, perfumes, viajes tecnología…), si bien en muchos casos metaforizados. En los anuncios seleccionados, el agua significa por lo general la vida terrestre, la vida natural, nunca la vida metafísica. Según Cirlot (1991: 54-56), del agua surge todo lo viviente como si de una madre se tratara. Las aguas simbolizan la unión universal de virtualidades, la inmersión en las mismas significa el retorno a lo preformal, con su doble sentido de muerte y

disolución, pero también de renacimiento y nueva circulación porque dicha inmersión multiplica el potencial de la vida.

Procedamos al análisis de los mensajes publicitarios seleccionados. El primero es de Ron Barceló, y el eslogan reza "Oscuro objeto de deseo". La imagen muestra una playa al atardecer con el mar dorado de fondo, la rama de una palmera asoma por un lado y el sol se oculta tras una joven sentada en la arena —en el centro del encuadre— que tapa su cuerpo con un delicado mantón blanco, y en un primer plano hay dos botellas —de tamaño grande en proporción con la mujer— de la marca. En este anuncio, el escenario idílico muestra una relación directa con el origen de fabricación de la bebida, si bien se metaforiza con la sensual belleza de la joven sentada en las doradas arenas de la playa de una isla (no sabemos qué se puede desear más: la bebida, la mujer o el lugar). El agua es objeto semantizado, pleno de connotaciones que le confieren protagonismo; este elemento aúna la dimensión física y psíquica que para el hombre implica un mar teñido de color dorado —tono de las dos botellas y de la caída del sol—, elementos que sugieren con pocas palabras porque las imágenes en sus diversos planos asumen protagonismo. El eslogan evoca la película franco-española *Ese oscuro objeto del deseo*, dirigida por Buñuel, en la que también una seductora mujer provoca devaneos amorosos.

En el segundo anuncio, el eslogan —escrito a la izquierda con letras mayúsculas blancas y grandes— ofrece la típica función apelativa, "Transforma tus momentos", y publicita la cerveza Corona Extra. La imagen presenta un mar furioso como fondo en una costa recortada, la playa abre un camino que permite que en la parte

izquierda se aparque una furgoneta (vehículo azul, transporte propio de grupos de jóvenes aventureros) y en primer plano a la derecha se alza la cerveza dorada cuya botella —destapada— tiene un trozo de limón en su boca. En el centro y con letras medianas se lee: “Playa Tunquén, Chile”. El mar bravo, soñado y no temido responde al símbolo arquetípico del espacio inmenso, abierto, es el abismo feminizado maternal que se fusiona con su conjunto (espacial y publicitario), sin perder protagonismo y aportando plurales sentidos. La extensión de agua se halla situada en último plano pero sin perder importancia, es también centro de atención y ni siquiera la fusión con el cielo resta relevancia a este océano embravecido. Según Bachelard (2003: 233), el engullidor primordial y supremo es el mar: es el abismo feminizado y maternal que para muchas culturas responde al arquetipo del descenso y del retorno a las fuentes originales de la felicidad. Así, el placer de la aventura se desarrolla en una naturaleza aparentemente salvaje pero no por ello temida.

“Mens sana in corpore sano”, palabras de Juvenal que bien podrían formar parte de este anuncio de Danone Griego. El eslogan dice: “Si pruebas uno estás perdido porque el placer engancha”. Una vez más, la alimentación sana y equilibrada se asocia a un espacio, asimismo, natural y equilibrado. Nos encontramos en un primer plano -y recreando un ambiente clásico- a un conocido actor vestido en tonos blancos degustando un yogur concentradamente y con una ligera sonrisa, se halla reclinado en un diván entre cojines y con un fondo azul constituido por el mar; es un escenario de agua que pone de relieve la importancia de este medio; es agua cristalina, tranquila y azulada, agua que simboliza la vida[97], , una vida que la

alimentación sana seguirá manteniendo. Es el agua que puede tener valores purificadores, en términos de Bachelard (2003, 178). El reclamo que supone el conocido y apuesto actor junto con la recreación del espacio clásico -el origen del yogur anunciado- crean un ambiente acorde al producto publicitado. El mensaje lingüístico se une el mensaje que aporta la equilibrada composición de la imagen, al iconográfico, que despliega una serie de connotaciones superpuestas a la representación; la lectura de la imagen discontinua o analítica (Ferraz Martínez, 1996: 13) permite poner de relieve el sentido del agua marítima, agua tranquila, agua que discurre de forma paralela -en sentido real e imaginario- al ambiente recreado y que produce sensaciones de armonía, paz y comunión con la naturaleza. Una vez más nos hallamos en un espacio idílico asociado al agua.

En el tercer anuncio, ropa veraniega de la conocida marca estadounidense Tommy Hilfiger (campaña primavera/verano 2016), el concepto de espacio ideal invita a comulgar con un universo primigenio –una isla, en este caso jamaicana– y a disfrutar de sus agradables sensaciones y vivencias –también amorosas– con un suave toque de rebeldía en su estilo, desenfado y sencillez en su estilo. Un grupo de cinco jóvenes sentados plácidamente sobre la arena —no es casualidad que la única mujer mire al objetivo— publicitan la indumentaria con el eslogan “ojalá estuvieses aquí” invitando a disfrutar de unas eternas e idílicas vacaciones insulares. Es el auténtico regreso al paraíso mítico, a una época feliz (una constante en los mitos primitivos), es el lugar deseado. Las aguas espejeantes contribuyen al hechizo que produce el estado de pertenencia a este espacio ideal. La extensión simbólica de este

lugar abierto, apacible y tocado por una ligera brisa percibida en el movimiento de los cabellos y en las ramas de las palmeras suscita serenidad. No olvidemos que el movimiento del aire constituye, asimismo, un elemento que se hallaba presente en el clásico *locus amoenus*.

Los anuncios de la conocida fragancia italiana Light Blue, de Dolce Gabbana, se caracterizan por la búsqueda de la tranquilidad en las aguas marítimas. Una compenetrada pareja que mira al objetivo con sonrisa serena navega en un barco apaciblemente, están reposando en el agua, disfrutando del momento porque todo está en calma. La belleza, armonía y reposo que irradian ambos es un recuerdo del paraíso, en este caso, "acuático". El agua azul y profunda de esta isla, Capri, es símbolo de calma, fertilidad, líquido puro de donde surgía y se renovaba la vida sobre la tierra. Agua pura que es fuente de luz, vía regia de purificación, agua que mece en un tiempo detenido y que conforma una situación perfecta —también proclive al amor— alejada del mundo turbulento. El agua como vida constituye una imaginación material porque ha reconocido el valor ontológico de una metáfora (Bachelard, 2003: 55-56).

Recogemos otro lugar utópico en el que la euforia paradisíaca desemboca en la ensoñación de la felicidad humana: una construcción imaginaria que hace posibles deseos e ilusiones. El anuncio "Gijón, Ciudad a tu gusto", que forma parte de una campaña de fomento turístico, ofrece un atardecer brumoso en una playa y en primer plano se halla una pareja vestida elegantemente sentada frente a una mesa cenando; se han fusionado espacio y situación ideales en un momento romántico. Y es que el discurso invita a

consumir naturaleza porque sus valores intrínsecos son considerados como positivos. El *locus amoenus* como lugar amoroso también se plasma en este anuncio al que se añade la naturaleza muerta del decorado del hombre en contraste con la naturaleza viva, la playa y su vasto mar. La conjunción de los elementos que conforman el escenario crea una sensación de conquista del hombre sobre la tierra: el placer se halla en una naturaleza *amueblada* por el humano para su disfrute personal, esto es, un paraíso burgués.

El último anuncio de telefonía móvil corresponde al iPhone 5s y muestra una pareja corriendo por un muelle, al fondo el mar y en el centro el eslogan “You’re more powerful than you think”. Una vez más, el símbolo de la vida y naturaleza del agua se acomoda en el mundo publicitario a la sociedad consumista. Los corredores tienen un camino (objetivo) común, es una camaradería que persuade y que la tecnología facilita porque hace la vida más fácil. Se aplica así, como en todos los anuncios, la doctrina clásica de los afectos (Spang, 2005: 119) para que los receptores también los sientan y de esta forma aumente la credibilidad. El entorno tecnológico mantiene la eficacia de los mitos porque presentan los productos de forma sobresignificada o mediante elipsis propias de los productos de prestigio.

La naturaleza mostrada en estos mensajes publicitarios ofrece un espacio idílico, un lugar natural que se semantiza como estrategia de manipulación comercial. El sistema de la comunicación publicitaria cifra su intencionalidad en la dimensión emocional y subconsciente de los receptores, y así se acude de forma habitual a la fascinación constante que la sociedad muestra por la misma. Si el

hombre contemporáneo no puede disfrutar de la misma en su estado original (se incluyen islas como espacios utópicos, según se ha visto), ahí está el discurso publicitario para satisfacer carencias y conferir la competencia virtualizante de desear gozar de una naturaleza original y primitiva. Esta vuelta a la naturaleza constituye uno de los grandes mitos de la publicidad contemporánea, justamente en unos momentos en que el entorno se halla más amenazado que nunca. Y frente a esta destrucción sistemática, el aspecto narrativo de las mercancías dibuja un *locus amoenus* para que el destinatario disfrute y se fusione ontológicamente con esos productos que le hablan seductoramente. Los espacios naturales se presentan como un tópico *ad hoc* para resaltar las características de un mensaje que disimula con este procedimiento su carácter comercial, y así lo que en su origen constituyó un telón de fondo de gran belleza formal, pasa a cobrar protagonismo y se transforma en objeto al servicio de diferentes finalidades. Aquí es donde el agua se presenta como símbolo polifónico porque lo mítico sigue abundando en nuestra sociedad (Barthes, 1987: 84).

En los anuncios la naturaleza aparentemente es un objeto, un fondo en el que se mueven los agentes, produce sensación de carencia de vida en contraposición con la naturaleza recogida en las leyendas, pues en estas la naturaleza se expresa a partir de multitud de epifanías que tienen como escenario el ámbito más marginal de una misma zona, aquí el agua es a menudo el hilo en el que se ensartan otros elementos de la vida (Martos Núñez, 2013: 22). Pero reseñamos que el agua de los anuncios mostrados ofrece unos valores culturales integrados en la colectividad y su simbología sigue aludiendo a diversos ámbitos de la experiencia humana

(purificación, nacimiento, tranquilidad…) porque la asociaciones primigenias no han desparecido.

CONCLUSIONES

El tópico del *locus amoenus* muestra su vigencia en el ámbito publicitario y se transforma en signo concreto que contribuye a la creación del espacio ideal con el fin de persuadir al consumidor. En la poesía bucólica griega se dibujaba el lugar propicio para los amores en términos no muy diversos de los que caracterizaban a la descripción genesíaca del paraíso terrenal. Este tópico –de lugar plácido a la vez que sensual– mantiene en retórica publicitaria sus connotaciones de disfrute, si bien pasa de ser *lugar de acción* a convertirse en *lugar de actuación*.

Teniendo en cuenta que recibimos gran parte de la información a través de los medios de comunicación, resulta lógico que construyamos nuestro imaginario social según estas representaciones mediáticas. Esta comunicación desvirtúa la realidad y crea otra paralela en la que el hombre queda atrapado. Estamos impelidos –al igual que el hombre medieval, renacentista o de cualquiera época y estética– a la búsqueda de la felicidad, paraíso o Arcadia, y emplearemos los instrumentos de que disponemos para conseguirla. La publicidad vende el paisaje anímico de las mercancías. El valor narrativo del espacio utópico desarrolla una funcionalidad tan intensa que influye directamente en la metamorfosis de los productos. No es de extrañar que los paisajes narrativos de estos productos reciban un tratamiento expresivo teatral o cinematográfico. Los espacios son diseñados no solo para el posible recreo de los sentidos, sino con finalidad

comunicativa. La naturaleza se convierte en objeto, se instrumentaliza pero sigue informando y ofreciendo polifónicos símbolos.

La percepción del agua en su plano simbólico –en líneas generales– se asocia con la pureza, fuente de vida y regeneración, y viene a sugerir la capacidad de la mente para transmitir la energía de la vida. El *psicoanálisis cultural* nos permite desentrañar los valores que ofrece este elemento y que no se hallan tan distantes del imaginario cultural de nuestros ancestros, salvadas las diferencias del objetivo publicitario meramente comercial. Y así el valor simbólico del agua ha dejado elementos de inspiración en la realidad de lo que significa para referirse a cualidades espirituales y mentales. Y es que el público potencial es el que determina la moderna publicidad –apoyada en la psicología social– de la misma manera que lo hizo la retórica con su auditorio cuando debía seleccionar el género, la esencia y el método del mensaje (López Eire, 1998: 50). El receptor es, por tanto, un elemento determinante del proceso comunicativo y sus creencias, deseos y anhelos se manifiestan en el mensaje que se desea transmitir. No olvidemos que la retórica es teoría y práctica de la comunicación publicitaria (Martínez Ezquerro, 2012: 2).

El simbolismo del agua es variado y en el ámbito publicitario de consumo (no de concienciación social) ofrece diversos sentidos, según hemos analizado. En este conjunto no debemos olvidar otros aspectos –si bien no es objeto de nuestro análisis– como el espacio en el que predominan las aguas en peligro, retenidas, encadenadas, que solo una aventura mágica podrá volver a su armonía (Martos García, 2015: 213). Otra visión de este elemento es el agua rotunda,

agua que todo lo da o todo lo puede arrebatar, pero que también es transfigurable (Fuentes González, 2015: 393), es el agua mendaz por su transparencia, siempre puede engañar, y se encuentra recogida principalmente en relatos, mitos, leyendas o fábulas. Estas aguas retenidas, oscuras o mendaces también las podemos hallar en la publicidad, pero se trata de una divulgación de anuncios de distinta naturaleza a la seleccionada y analizada en el presente trabajo.

BIBLIOGRAFÍA

Bachelard, G. (2003): *El agua y los sueños*, México, Fondo de Cultura Económica, 4.ª reimpresión.

Bal, M. (1985): *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)*, Madrid, Cátedra.

Barthes, R. (1987): *El susurro del lenguaje*, Barcelona, Paidós Comunicación.

Berceo, G. de (1992): *Los Milagros de Nuestra Señora*, en B. Dutton *et al.* (ed.), *Obra completa*, Madrid, Espasa Calpe-Gobierno de La Rioja.

Cirlot, J.-E. (1991): *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor.

Cristóbal López, V. (1980): *Virgilio y la temática bucólica en la tradición clásica*, Madrid, Tesis Doctoral, Universidad Complutense.

Curtius, E. R. (1995): *Literatura europea y Edad Media Latina*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 5.ª reimpr.

Durand, G. (2004): *Las estructuras antropológicas del imaginario*, Madrid (1.ª ed. en España), Fondo de Cultura Económica.

— (2007): *La imaginación* simbólica, Buenos Aires, Amorrortu, 2.ª ed.

Eguizábal Maza, R. (2009): *Industrias de la conciencia. Una historia social de la publicidad en España*, Barcelona, Península.

— (2012): "Neomitologías: la estrategia del mito", *REDMARKA UIMA*, 9 (1), pp. 91-129.

Elíade, M. (1955): *Imágenes y símbolos*, Madrid, Taurus.

— (1994): *Mito y realidad*, Barcelona, Labor.

Ferraz Martínez, A. (1996): *El lenguaje de la publicidad*, Madrid, Arco Libros, 3.ª ed.

Fiac (proyecto). *Foro de Investigadores de Agua y Cultura*. Obtenido el 15 de junio de 2016 en http://universidadeslectoras.org/fiac/index.php

Fuentes González, D. (2015): "Fluidez y metáforas del agua en novelas de la emigración española a Alemania", en M. Campos, M. de Lara y M. Pérez (eds.), *Releyendo. Estudios de Lectura y Cultura*, León, Universidad de León-Red Internacional de Universidades Lectoras, pp. 383-396.

García Berrio, A. (1989): *Teoría de la literatura: la construcción de significado poético*, Madrid, Cátedra.

García García, F. (2007): "Una retórica de la publicidad: de la naturaleza invectiva a la verdad metafórica", *Pensar la publicidad*, I-2, pp. 167-182.

Gutiérrez, F. (2012): "La mitocrítica de Gilbert Durand: teoría fundadora y recorridos

metodológicos", *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, 27, pp. 175-189.
Isaza Calderón, B. (1966): *El retorno a la naturaleza. Los orígenes del tema y sus direcciones fundamentales en la literatura española*, Madrid, 2.ª ed.
López Eire, A. (1998): *La retórica en la publicidad*, Madrid, Arco Libros.
López Martínez, M. I. (2007): *El tópico literario: teoría y crítica*, Madrid, Arco Libros.
Martínez Ezquerro, A. (2012): "Revisión metodológica e innovación en el ámbito universitario: *Retórica y comunicación audiovisual*", en vv. aa., *La Universidad: una institución de la sociedad*, Barcelona, Associació Catalana d'Universitats Públiques, pp. 1-17.
Martos García, A. (2015): "Universos fantásticos y mitología", en M. Campos, M. de Lara y M. Pérez (eds.), *Releyendo. Estudios de Lectura y Cultura*, León, Universidad de León-Red Internacional de Universidades Lectoras, pp. 211-216.
Martos Núñez, E. (2012): "Lecturas del agua (símbolos, ecocrítica y cultura del agua)", *Nuances: estudos sobre Educação*, 22 (23), pp. 37-56.
— (2013): "Imaginarios, cultura del agua y resiliencia", *Revista Científica Mongragüe*, 1, pp. 1-40. Obtenido el 25 de junio de 2016 en http://monfragueresiliente.com/Documentos/numero1/inv-eloymartos.pdf
Martos Núñez, E. y Campos Fernández-Fígares, M. (coords.) (2013): *Diccionario de nuevas formas de lectura y escritura*, Madrid, Santillana-Red Internacional de Universidades Lectoras.
Martos Núñez, E. y Martos García, A. (2011): *Memorias y mitos del agua en la Península Ibérica*, Madrid, Marcial Pons.
Orozco-Díaz, E. (1974): *Paisaje y sentimiento de la naturaleza en la poesía española*, Madrid, Ed. del Centro.
Paraíso, I. (1995): *Literatura y psicología*, Madrid, Síntesis.
Pociña López, A. J. (2004): "Tópicos literarios en la lírica de Gil Vicente: el tópico del *locus amoenus*", en J. A.Sánchez Marín y M. N. Muñoz Martín (coords.), *Retórica, poética y géneros literarios*, Granada, Universidad de Granada, pp. 267-288.
Sánchez Corral, L. (1997): *Semiótica de la publicidad. Narración y discurso*, Madrid, Síntesis.
Robles Ávila, S. (2014): "Lectura y escritura del mensaje comercial: los extranjerismos de los sectores publicitarios de la tecnología de la información y de las comunicaciones", *Álabe*, 10. Obtenido el 15 de junio de 2016 en http://revistaalabe.com/index/alabe/article/view/250
Sagrada biblia (1971): Versión directa de las lenguas originales por E. Nacar Fuster y A. Colunga Cueto, O. P., Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 11.ª ed.
Sánchez Corral, L. (1997): *Semiótica de la publicidad*, Madrid, Síntesis.
Spang, K. (2005): *Persuasión. Fundamentos de retórica*, Pamplona, Eunsa.
Wahnon Bensusan, S. (1991): *Introducción a la historia de las teorías literarias*, Granada, Universidad de Granada.

CIERRE

Córcega, un pedazo de tierra rodeado de agua por todas partes

JEAN-PIERRE CASTELLANI

Empecemos por dos observaciones: primero, la idea de utopía siempre se ha asociado con la insularidad, particularmente desde la época del Renacimiento con la publicación, en 1516, de la obra fundamental, *Utopía* de Tomás Moro, quien ha creado la palabra y el concepto, al situar su sociedad utópica en una isla imaginaria. El subtítulo del libro lo dice claramente: “Libro del Estado ideal de una República en la nueva isla de Utopía”. *La Ciudad del Sol* de Tomás Campanella, en 1623, con su gobierno ideal dirigido por el Amor, la Sabiduría y el Poder también se ubicaba en una isla, la isla de Taprobana, posiblemente la de Sri Lanka hoy en día. Ya en el mundo griego los Dioses vivían en islas. El mismo Ulises, en su viaje de regreso a Ítaca, recorre todas las islas del Mediterráneo como lo canta Homero. El reinado de Ulises está compuesto por varias islas que corresponden con el archipiélago actual de las islas Jónicas. Esas islas gozaban de una gran producción agrícola: vino,

trigo, queso.

Son unos espacios rodeados de agua, protegidos por el mar y fascinados por el mar. En la comunidad pacífica que imagina Tomás Moro, la capital se llama Amauroto, que significa en su origen griego “oscuro” y la riega un río, llamado Anhidro, o sea, en griego “sin agua”. Vemos pues la ambivalencia inicial en la misma palabra inventada por Tomás Moro: utopía puede ser *ou (no)-topos (no lugar*) o *eutopos, lugar de la felicidad.* Entre el no-lugar y el lugar bueno. Entre la nada enigmática del infierno, seca e infecunda, y la plenitud maravillosa del paraíso donde la abundancia del agua engendra una naturaleza idílica, con una profusión de árboles, de flores, una vegetación amena, digna del Edén regalado a Adán y Eva por Dios en el momento de la Creación. La presencia o la ausencia del agua desempeñan, por lo tanto, un papel central en esa construcción utópica.

En segundo lugar Córcega es evidentemente una isla, una de las numerosas islas del mar mediterráneo, llamada la Isla de la Belleza, Kallisté, o sea en griego la más hermosa. Antes de ser fenicia, romana, genovesa, francesa o incluso corsa, Córcega es el prototipo de ese “pedazo de tierra rodeado de agua por todas partes” según la acertada expresión de Roger Brunet, para definir las islas en general. Lo que también se puede decir por supuesto de las islas Baleares, de Cerdeña, de las islas griegas, de Sicilia, de Malta, de Creta, de Cipria o de Rodas, hablando solamente del Mediterráneo.

Representa, por lo tanto, un espacio propicio a la Utopía, bajo todas sus formas y modalidades. Se encuentra forzosamente presa de la dialéctica entre el Aquí y el Ahí, provocando en los demás ese deseo de conocerla, de conquistarla, de dar la vuelta a su territorio,

mientras que, por otra parte, hace que nazca entre la gente que vive en ella la voluntad de defenderla o de dejarla, de viajar hacia ese horizonte marítimo, esa inmensidad acuática que fascina y da miedo a la vez, a través de ese mar siempre presente a la vista. Desde el cual llegan los invasores pero por el cual pasa el camino del viaje, de la evasión, de la libertad. A la cual durante mucho tiempo solo se llegaba por el mar. Y con el avión el descubrimiento, desde arriba, de la superficie terrestre de la isla, rodeada de agua, es una maravilla de la que no nos cansamos nunca.

Como todas las islas, Córcega ha inspirado desde siempre a los viajeros, los poetas, los filósofos, los novelistas, los antropólogos, los sociólogos, los geógrafos. Como todas las islas fue y sigue siendo el lugar privilegiado real o fantaseado de la utopía. Interesa a los historiadores, a los filósofos, a los especialistas del siglo de las luces, a escritores, arquitectos, sociólogos, arquitectos.

Entre Historia, Ficción y Ciencia Ficción, entre infierno y paraíso, entre el más allá y el no-lugar, como debe ser cualquier Utopía.

Podemos cruzar en ese camino a Tomás Moro, el filósofo alemán Heidegger, planean en él las sombras literarias de Robinson Crusoe, de Pablo y Virginia, del Capitán Nemo, del doctor Moreau y de sus creadores Daniel Defoe, Bernardin de Saint-Pierre, Robert Louis Stevenson, Jules Verne, o H.G Wells que han alimentado nuestro imaginario desde la infancia. Todos enamorados apasionados de las islas, sean Misteriosas o del Tesoro en Jules Verne o de la Tentación en unos famosos programas de televisión. La Atlántida, la Utopía, la isla de Arán o de Laputa con Liliput, e incluso más recientemente la isla del ciberespacio en el juego Second Life, que es una isla separada del mundo real, donde se crea un mundo virtual

totalmente distinto de nuestro mundo.

Córcega, la isla de la Belleza, fue el lugar de la utopía política de Pasquale Paoli en el siglo XVIII, con su Constitución democrática que funcionó desde 1755 hasta 1769, en una Córcega independiente a la que admiraron escritores de las Luces como Rousseau o Voltaire y que inspiró la Constitución americana de 1817.

Isla con un destino atormentado y apasionante. A la vez isla de la Belleza, Kallisté, meta del viaje exótico, lugar paradisiaco, “la más cercana de las islas lejanas”, según proclama la propaganda de las agencias turísticas, tan alabado por los folletos turísticos con el tríptico: playas, mar, sol, e isla de sufrimientos, de acontecimientos trágicos, de luto, de vendetta, de encierro.

Espacio al mismo tiempo maravilloso, ideal y mágico, lugar de todos los posibles, de lo extraordinario, y de los condenados, de los apestados, de los presidiarios, de los desterrados. Entre los más famosos citemos a Napoleón, desterrado por los ingleses a la isla lejana y salvaje de Santa Elena, después de un primer destierro a la isla de Elba o a Víctor Hugo en Guernsey donde esperó durante 19 años la derrota de Napoleón III, en 1870.

Como todas las islas, “Miniatures du lointain” (miniaturas de lo lejano), según la bella definición de Gaston Bachelard. Como esas islas Marquesas que sirvieron de refugio al pintor Paul Gauguin o al cantante Jacques Brel cuando quisieron huir del “mundanal ruido” y terminar su vida frente al mar. Lugares de quimeras pero también de las promesas de la Historia.

LOS AUTORES DE LA OBRA

José Ramón Barros Caneda
Docente en la Universidad de Cádiz donde desarrolla su labor investigadora en el ámbito de la historia del arte y del patrimonio cultural.

Isabel Bestué Cardiel
Arquitecta y profesora de la Universidad de Granada, experta en estética e historia de la ingeniería civil. Ha intervenido en numerosos proyectos de restauración monumental, rehabilitación y edificación.

María Rosario Cabello
Doctora en Medicina y Cirugía. Profesora titular de la Facultad de Medicina de Málaga. Sus líneas de investigación son la farmacoepidemología, el metabolismo hepático y las reacciones adversas de los medicamentos.

Inés Carrasco Cantos
Licenciada en Filología Románica y profesora titular de Lengua Española en la Universidad de Málaga. Sus líneas de investigación son la historia de la lengua española, la variación lingüística y la edición y análisis de textos para la historia del español.

Pilar Carrasco Cantos
Catedrática de Lengua Española de la Universidad de Málaga. Su

labor investigadora se ha centrado en la historia de la lengua española y particularmente en el análisis de la variación diatópica tanto de los dialectos históricos como de las variedades del español de Andalucía.

Antonio Castillo Martín
Hidrogeólogo, investigador del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC) y de la Universidad de Granada.

Ana Catarina García
Graduada en Arqueología (1996) y máster en Historia Insular y Atlántica (2009), es actualmente doctoranda en Historia. Asistente y becaria de investigación de Centro de História de Além-Mar (CHAM).

Dolors Poch Olivé
Especialista en Fonética, ha publicado diversos trabajos sobre el uso de los recursos fónicos en los textos literarios.

Ana Paula Guimarães
Profesora asociada en la Facultad de Ciencias Sociales y Humanas de la Universidade Nova de Lisboa. Dirigió hasta 2015 el Instituto de Estudos de Literatura e Tradição (IELT).

Emilio Martín Gutiérrez
Profesor titular de Historia Medieval de la Universidad de Cádiz. Especialista en temas relativos a los paisajes rurales en Andalucía occidental entre los siglos XIII y XVI.

Aurora Martínez Ezquerro
Profesora del Departamento de Filología Hispánica en la Universidad de La Rioja y directora académica del Instituto de Estudios Riojanos (IER).

Aitana Martos García
Doctora en Documentación y profesora de la Facultad de Educación en la Universidad de Almería, donde es miembro del grupo de investigación de Cultura escrita, oral y mediática.

Belén Molina Huete
Profesora de Literatura Española en la Universidad de Málaga. Su principal línea de investigación es el estudio y la recuperación de la poesía del Siglo de Oro.

María Isabel Morales Sánchez
Profesora titular de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de la Universidad de Cádiz, donde centra su investigación –entre otros aspectos– en la identificación e interpretación de los paisajes culturales a través de la literatura y los nuevos hábitos lectores.

Isabel Moreira Ribeiro
Investigadora en el Centro de História da Universidade de Lisboa. Actualmente su principal línea de investigación se centra en el proyecto “Las culturas históricas del agua en zonas áridas y semiáridas”.

Ana Paiva Morais
Profesora de Estudios Literarios Medievales y de la Traducción en la Facultad de Ciencias Humana y Sociales de la Universidade Nova de Lisboa. Lleva a cabo estudios sobre los exempla, el cuento y la fábula.

Maria da Natividade Pires
Profesora coordinadora del Instituto Politécnico de Castelo Branco. Doctora por la Universidad de Coimbra en Literatura Portuguesa. Actualmente sus investigaciones se centran en la literatura infantil, las estrategias de promoción de la lectura y la educación intercultural.

José-Carlos Redondo-Olmedilla
Profesor de la Universidad de Almería. Colabora con instituciones culturales canadienses y australianas.

Carlos Augusto Ribeiro
Investigador/artista visual. Doctor en Ciencias de la Comunicación por la Universidad Nova de Lisboa.

Sara Robles Ávila
Profesora titular de Lengua Española de la Universidad de Málaga y especialista en lenguaje publicitario.

María Rubio Martín
Profesora titular de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de la Universidad. de Castilla-La Mancha. Ha desarrollado sus

investigaciones tanto en poesía como narrativa y es experta en literatura de viajes.

Belén Zayas Huete
Profesora en el Departamento de Geografía de la Universidad de Málaga. Centra su investigación en el paisaje y el turismo.

NOTAS

1 . *Aforismos*, Renacimiento, 2012.
2 . Partiendo siempre, como hemos indicado, de los textos literarios y su conexión con otros discursos.
3 . Para una revisión del concepto véase J. Nogué (ed.): *El paisaje en la cultura contemporánea*, Madrid, Biblioteca Nueva, colección Paisaje y Teoría, 2013.
4 . Para una síntesis del lugar que ocupa la Retórica cultural en el contexto teórico actual véase F. Chico Rico, "La Retórica cultural en el contexto de la Neorretórica", *Dialogía*, 9, 2015, pp. 304-322.
5 . Como muestra de estudios que han analizado parte de estos motivos cito a modo de ejemplo dos especialmente ilustrativos. J. Fernández López: "Retórica monstruosa: el motivo de la Hidra en la tradición emblemática", *Imago*, 3, 2011 y J. L. Cañizar Palacios: "Aproximación histórica al concepto latino de los Humedales", 2015, pp. 29-59.
6 . Virgilio, *Eneida*, Libro VI, traducción de E. de Ochoa, El Aleph, 2000, pp. 132,133.
7 . Citamos entre paréntesis solo algunos ejemplos que sirvan de muestra en distintos periodos y estilos.
8 . Dante, *Divina comedia*, Traducción ajustada del original por Bartolomé Mitre, edición dirigida por Nicolás Besio Moreno, Buenos Aires, Centro cultural Latur, 1922. Libro primero, *El infierno*.
9 . Para un acercamiento a otras particularidades del texto puede consultarse el interesante artículo de Consolación Baranda "Ciencia y Humanismo: la Obra de Agricultura de Gabriel Alonso de Herrera", *Criticón*, 46, 1989, pp. 95-108.
10 . Haiku contemporáneo recogido en Fernando Cid Lucas (ed. y traductor): *Mas allá del ruido del agua*, Fundación Inquietudes, 2010, p. 13.
11 . La brevedad de este acercamiento impide desarrollar todos los aspectos pertinentes, pero aun así creemos interesante, cuando menos, subrayar rasgos esenciales para abordar otros estudios más detallados.
12 . Citado y recogido en Celia del Moral: "Jardines y fuentes en Al-Andalus a través de la poesía", *MEAH*, Sección Árabe-Islam, 58 (2009), pp. 223-249: 243.
13 . Madrid, Alianza, 2006.
14 . *Poesías completas*, vol. 1, Madrid, Aguilar, 1980.
15 . *Letras cubanas*, 1994. Cervantes virtual posee un portal sobre su vida y obra disponible en: http://www.cervantesvirtual.com/bib/bib_autor/Loynaz/obra.shtml, accesible 20 de junio de 2016.
16 . Clarín, *Doña Berta*, 1892, citamos por la edición de Alicante, Cervantes virtual, 2001.
17 . G. García Márquez, *El amor en los tiempos del cólera*, De Bolsillo, 2008, p. 114.
18 . Alfonso Grosso, *Testa de copo*, Madrid, Castalia, 2006.
19 . Para un estudio teórico del tópico literario véase Mª Isabel López Martínez, El tópico literario: teoría y crítica, Arco Libros, Madrid.
20 . "Esto no es una narración fantástica, tan solo novelesca. ¿Es preciso decir que, dada su inverosimilitud, no es verdadera? Suponer esto sería un error: pertenecemos a una época en la que todo puede suceder; casi tenemos el derecho de decir que todo

acontece. Si nuestra narración no es verosímil hoy, tal vez lo sea mañana, gracias a los elementos científicos, lote del porvenir, y nadie opinará que sea considerada una leyenda", Julio Verne, *El castillo de los Cárpatos* (1892), Introducción. Traducción de Elena Bernardo Gil. Alba Clásica, CXVIII, 2011.

21 . Citamos por la edición de Luis Beros, Murcia, MCDXVII, p. 20.

22 . La lectura de las obras de Shakespeare revela numerosos ejemplos de cómo la presencia de la teoría clásica intenta imponer unos principios que hábilmente el escritor transgrede sin transgredir. Recordemos que el Mercader, en apariencia, no rompe las reglas clásicas, pero, en realidad, une tragedia y comedia. Magistralmente el autor aúna ambas a través de dos tramas articuladas en dos lugares simultáneos. Ello le permite construir ambas de forma independiente y unirlas a través de los personajes de Basanio y Porcia al principio y al final de la trama.

23 . "No basta que en su cueva se encadene/el uno y otro proceloso viento/ni que Neptuno mande a su elemento/con el tridente azul que se serene;/ni que Amaltea el fértil campo llene/de fruta y flor, ni que con nuevo aliento/el eco de las aves dulce acento,/ni que el arroyo desatado suene./En vano anuncias, verde primavera,/tu vuelta a los hombres deseada,/triunfante del invierno triste y frío./Muerta Filis, el orbe nada espera/sino la niebla espantosa, noche helada,/sombras y sustos como el pecho mío". Soneto. *Ocios de juventud.* Citamos por la edición de Isidoro de Hernández Pacheco, MDCCLXXXI: 94

24 . También recogida por Rimbaud en un extraordinario poema que comienza "En las aguas profundas que acunan las estrellas,/blanca y cándida, Ofelia flota como un gran lirio/flota tan lentamente, recostada en sus velos/cuando tocan a muerte en el bosque lejano". Edición bilingüe de Javier del Prado, Madrid, Cátedra, 2005.

25 . En este sentido cabe destacar la línea de trabajo abierta por Marieta Cantos Casenave y que pone en relación este tipo de elementos con las técnicas de descripción de la narrativa de principios del siglo XIX, haciendo evidente la confluencia de estos discursos en el seno de la literatura. Véase Cantos Casennave: "La cultura visual en la prosa de Enrique Gil y Carrasco", en Valentín Carrera (ed. lit.), 2015, pp. 177-202.

26 . Para una visión de conjunto y transversal de la misma puede consultarse el monográfico de la revista *Nerter. Revista dedicada a la literatura, el arte y el conocimiento*, 2010, 15-16.

27 . Dado que los textos literarios utilizados están debidamente reseñados en el texto, incluimos en la bibliografía solo las referencias teóricas.

28 . En 1989 fue declarado el Parque Natural de la Bahía de Cádiz con una extensión de 10.522 Ha e incorporando los municipios de Cádiz, Chiclana, El Puerto de Santa María, Puerto Real y San Fernando. España. Junta de Andalucía (1989). "Ley 2/89 de 18 de julio por la que se aprueba el inventario de Espacios Naturales Protegidos y se establecen medidas adicionales para su protección". Sevilla: Boja.

29 . Google (s/f). [Castillo de San Romualdo en San Fernando]. Recuperado el 10/07/2016, de https://www.google.es/maps/place/Castillo+de+San+Romualdo/@36.4681,-6.1931243,365m/data=!3m2!1e3!4b1!4m5!3m4!1s0xd0dccde56f0c3bb:0xed92e4001f6651bd!8m2!3d36.4681!4d-6.19203?hl=es

30 . Google (s/f). [Castillo de San Marcos en El Puerto de Santa María]. Recuperado el 10/07/2016, de https://www.google.es/maps/place/Castillo+de+San+Marcos/@36.596455,-6.2288725,728m/data=!3m2!1e3!4b1!4m5!3m4!1s0xd0dcfc2b7a962d7:0xa220ec3530af31a4!8m2!3d36.596455!4d-6.2266838?hl=es

31 . Google (s/f). [Castillo de Sancti Petri en San Fernando]. Recuperado el 10/07/2016, de https://www.google.es/maps/place/Castillo+de+Sancti-Petri/@36.379944,-6.2223867,730m/data=!3m2!1e3!4b1!4m5!3m4!1s0xd0c3214f1573809:0x525cae799ed197c1!8m2!3d36.379944!4d-6.220198?hl=es

32 . Este trabajo se enmarca en la colaboración con el grupo de investigación "Cultura escrita, oral y mediática" de la Universidad de Almería (CEOM), coordinado por la Dra. Campos F.-Fígares e integrado en el Campus de Excelencia Internacional del Mar (CEIMAR).

33 . Muy revelador e interesante, por la valoración del lugar y su integración, es el estudio de Antonio Daniel Fuentes González "Integración sociolingüística de paisaje y paisanaje en *El barranco de los gitanos*, de Fernando Robles" (en prensa, *AnMal Electrónica*) en que se hace una lectura sociolingüística y un análisis sociometafórico de la novela de Fernando Robles *El barranco de los gitanos* (1984).

34 . Una selección de estas fuentes ha constituido la base a partir de la cual se ha elaborado el *Diccionario de términos concejiles de Andalucía* (DITECA): http://www.arinta.uma.es/. Véase *infra* Corpus documental.

35 . En los textos de ordenanzas se definen como *aguas comunes* "las realengas o concegiles" (Oar § 44.1); "agua concegil" (Ocar f. 114v).

36 . Jiménez Alcázar, 1996: 17-39; Guinot, 2007:106; López Nevot, 1994: 239.

37 . La documentación que aporta el corpus CORDE para *alcalde de las aguas* se circunscribe a Hispanoamérica: Perú (1575) y Chile (1603).

38 . López Nevot, 1994: 239.

39 . Véase sobre esta idea los ejemplos aportados por Corominas, algunos de ellos relacionados con Hispanoamérica (DCECH s. v.).

40 . Véase DCECH s.v. *ojo* y Coseriu, 1977 sobre la variedad de lenguas que utilizan este proceso metafórico. En relación con el espacio español, Coseriu, 1977 prefiere pensar en un origen latino no documentado del que procederían los usos románicos antes que considerar las hipótesis ya emitidas sobre la dependencia del vasco o del árabe.

41 . Véase Trillo, 2003: 56-57.

42 . ALEA IV, m. 898, véase Garulo, 1983: 100.

43 . García Salinero, 1968: 49; Garulo, 1983: 204.

44 . Véase CNDHLE.

45 . La variante *çacaya /zacaya* está documentada en Mateo Alemán (Corpus NDHLE).

46 . Véase *Fichero general* de la RAE.

47 . La Academia ha eliminado esta entrada en 22ª ed. de 2001.

48 . Julia Cardigni (2015: 119-129) expone de forma desarrollada la problemática de la aceptabilidad de la ficción como factor de transmisión de la verdad o en su relación con la verdad. A pesar de que el objetivo del presente artículo no es profundizar en esta problemática, no queremos, sin embargo, dejar de llamar la atención sobre una cuestión que la autora evidencia en su importante estudio sobre la obra de Macrobio, que es la invención por parte de este autor de un nuevo criterio de lectura que se basa en una relación dinámica y ecléctica de varias técnicas exegéticas contradictorias, visando no solo conciliarlas, sino también, y sobre todo, desenvolver el concepto de lectura en el sentido de adaptarlo a las exigencias de la significación y apoyado en textos ficcionales, todo esto en el contexto del desarrollo de un nuevo paradigmaen el pensamiento alegórico al final de la Antigüedad, cuyas consecuencias fueron determinantes para la integración del mito en textos narrativos de la Edad Media.

49 . Véase, a este propósito, la elaboración detallada de Paule Demats (1973: 136-160) acerca de la evolución de la filosofía a la mitografía, que muestra cómo el platonismo del siglo XII constituye un telón de fondo de una síntesis de la interpretación filosófica a la elaboración alegórica.

50 . Ya que no hay aquí una explotación exhaustiva de la recepción de la historia de Narciso en la narrativa medieval, para una información más precisa remitimos al estudio de L. Vinge (1967).

51 . “Ne set qu’il voit, l’iaue li ment:/ il se loe, si ne l’entent.”

52 . “cil mireors m’a deceü”.

53 . Recientemente se ha defendido en la Universidad de Castilla-La Mancha un Trabajo de Fin de Master titulado *La literatura de viajes en la China Antigua*, escrito por Zhili Wang, donde se analiza la presencia de estos elementos en los relatos de viajes.

54 . “Frecuentemente, a principios solemnes y que prometían grandes cosas se les cosen uno o dos remiendos de púrpura para que reluzcan a lo lejos; se describe el bosque sagrado y el altar de Diana, el recorrido de presurosa agua por alegres campiñas, o el Rin, o el arco iris.” Traducción de Aníbal González en Aristóteles y Horacio: *Artes poéticas*, Madrid, Cátedra, 1987.

55 . En un trabajo anterior me propuse reconstruir los procesos mediante los cuales se creó la imagen literaria del río Tajo. Después de rastrear por un corpus de textos mayoritariamente compuesto por relatos de viajes propuse tres pilares como soporte de la construcción de la imagen literaria: el retórico, el poético y el dialéctico (Rubio Martín, 2013).

56 . Este trabajo está financiado por fondos nacionales a través de la FCT — Fundación para la Ciencia y la Tecnología en el Proyecto de UID / HIS / 04311/ 2013.

57 . Galería subterránea que conduce, por gravedad, el agua de una capa freática en dirección al área cultivada. Pozos de aireación aseguran la ventilación de la galería y su mantenimiento periódico.

58 . Orte Bermúdez (1997) realizó una clasificación del turismo según diferentes criterios, uno de los cuales era la motivación. La denominación del turismo de esta variedad se caracteriza por el empleo del sustantivo genérico *turismo* seguido de la preposición *de* más un *sustantivo* (Calvi, 2001)*: turismo de deporte*, *turismo de sol y playa*, etc.

59 . Existe un interés creciente de un cada vez más numeroso grupo de turistas por elegir como destino ciertos ecosistemas donde el agua es su eje central —humedales, playas, cataratas, islas, glaciares o nieve—, y donde se aprovechan de sus numerosos beneficios, especialmente en balnearios y centros termales.

60 . La expansión y demanda de esta forma de turismo ha provocado la realización de informes muy detallados como el elaborado por la Escuela de Organización Industrial en 2013 y que lleva por título *Turismo de salud en España*. Este estudio fue auspiciado por el Ministerio de Industria, Energía y Turismo del Gobierno de España y cofinanciado con el Fondo Social Europeo a través del Programa Operativo Plurirregional de Adaptabilidad y Empleo 2007-2013. En él se define el sector, “se analiza el estado actual y potencial de este tipo de turismo, se identifican los principales agentes que participan en el turismo de salud en España, los mercados y países emisores, los servicios demandados […], las políticas y estrategias públicas de apoyo al turismo de salud […]. El objetivo último de este análisis es identificar las fortalezas y debilidades de esta industria en España […]. Al final del documento se establece una batería de medidas encaminadas a potenciar la actuación de las administraciones públicas implicadas (Turismo, Sanidad), así como de los agentes privados participantes en la

cadena de valor de esta industria, para impulsar el turismo de salud" (AUREN, 2013: 6-7). Puede consultarse enhttp://www.minetur.gob.es/turismo/es-ES/PNIT/Eje3/Documents/turismo_salud_espana.pdf

61 . Esta concepción es también asumida por los destinatarios de estos servicios que, según datos obtenidos de la investigación llevada a cabo por Llopis Orrego (2010: 395-396), los balnearios no son considerados por los clientes una actividad turística sino perteneciente al ámbito de la salud. De hecho, la investigadora pidió a los encuestados que opinaran sobre lo que les sugería la palabra *balneario*. Los resultados fueran, por orden de mayor a menor ocurrencia los siguientes: 1. salud, 2. descanso, 3. tranquilidad, 4. otras razones, 5. placer, 6. curación, 7. belleza personal y 8. turismo; de esto se deduce que la percepción turística que posee el agüista sobre estos establecimientos es bastante remota.

62 . Frente a la reducida y generalista definición de balneario que nos ofrece el *DRAE*23 en sus dos acepciones (1. adj. Perteneciente o relativo a los baños públicos, especialmente a los medicinales. 2. m. Edificio con baños medicinales y en el cual suele darse hospedaje), la web de balnearios de España (www.balnearios.org) nos la amplía y la dimensiona en tres sentidos que son los que se recogen en la definición del cuerpo del trabajo.

63 . Las aguas mineromedicinales "son aguas bacteriológicamente no contaminadas que, procedentes de una fuente subterránea natural o captada, con determinada mineralización y pueden inducir efectos favorables para la salud, y estar reconocidas por las autoridades pertinentes del país de origen" (OMS, 1969).

64 . En un artículo de la revista digital *Cerodosbe* del 29 de noviembre de 2014, se hace alusión a este hecho y se dice que los tratamientos complementarios (cosmética termal, nutrición, belleza, etc.) que se ofrecen en los balnearios y que no son propiamente medicinales "son susceptibles de ser incluidos en el concepto de salud integral que pueden aportar a los pacientes cuando acuden a estos centros". http://www.02b.com/es/notices/2014/11/los-balnearios-espanoles-se-abren-a-europa-en-busca-de-pacientes-10493.php

65 . La revista digital *Cerodosbe*, en un artículo del 2 de junio de 2015, dedicado al turismo de salud, refiere que España busca duplicar esta modalidad turística en cuatro años: "El clúster español de turismo de salud apunta a los 200.000 viajeros y a los 1.000 milllones de facturación con el horizonte 2019. Para ello, estrena un nuevo portal que aspira a 'marketplace': Spaincares". http://www.02b.com/es/notices/2015/06/espana-busca-duplicar-el-turismo-de-salud-en-cuatro-anos-12960.php

66 . Según nuestras investigaciones, parece que no existe una cifra exacta de establecimientos; por poner un ejemplo, la Asociación Nacional de Balnearios de España (ANBAL) registra un total de 50 centros, mientras que el Observatorio Nacional de Termalismo y Desarrollo Rural integra a más de 110 balnearios y termas. El Observatorio de Termalismo de Andalucía pone de manifiesto la falta de definitud de el número de establecimientos de esta naturaleza según datos de 2007: "Para evidenciar las cifras contradictorias que se manejan tan solo hace falta contrastar los datos facilitados por la European Spas Association de la que forma parte la Asociación Nacional de Balnearios, que hablan de 128 balnearios en España en 2007, en tanto que el último informe de Turespaña sobre Turismo de Salud habla de 119 balnearios activos en ese mismo año 2007. Por su parte, la consultora DBK en su detallado y preciso informe anual del Turismo de Salud en España señalaba en ese año 101 balnearios en funcionamiento. No parece razonable que unas cifras tan básicas difieran de este

modo". En la actualidad mantenemos esa falta de datos precisos, como se constata en el informe para FITUR 2015 realizado por el Observatorio Nacional del Termalismo, donde se habla de más de 100 villas termales en el territorio español.

67 . En este nuevo medio, como señala Gullón (2010:20), "la lectura resulta menos vertical de lo que solía, no leemos de principio a fin, de arriba abajo, según aprendimos en la edad de la imprenta, pues los textos se han hecho flexibles, digitalmente flexibles".

68 . Roth *et al.*(2010:140) confirman la existencia de modelos mentales que dirigen al usuario en su navegación por las páginas web en busca de unos objetivos previos que quiere cumplir.

69 . Sobre la estructura jerárquica del texto de la web, véase D. Antelmi, 2007: 157-160.

70 . Esto es lo que sucede en todos los balnearios analizados, excepto en el del Real Balneario de Solán de Cabras, cuya página principal muestra imágenes del lugar y un texto de presentación, entre otros datos de carácter informativo.

71 . Sobre la arquitectura de las web de turismo, véase Antelmi: 2007, 171-175.

72 . En el caso del Real Balneario de Solán de Cabras se ofrece al lector la opción de ampliar el texto mediante un enlace al que se accede pinchando en "leer más".

73 . Estos balnearios, a excepción del de Montemayor, el de Solán de Cabras, el de Panticosa, Vichy Catalan, suelen estar vinculados a complejos hotelero formados por varios hoteles de distintas categorías que permiten diversificar el destinatario de los servicios.

74 . Aunque, como señaló Ferraz Martínez (2000:11), "no hay que olvidar que en último término toda publicidad es connotativa. Digan lo que digan los mensajes publicitarios siempre connotan lo mismo: la excelencia del producto o de los servicios anunciados".

75 . Buena parte de los balnearios acuden al argumento de la distinción del lugar basándose en el cuidado de todos los detalles, el mantenimiento de edificios antiguos originales e inimitables o de otros ambientados en la *Belle epoque* durante los años dorados del termalismo (Llopis Orrego, 2010: 240).

76 . De su atributo "real" —justificado en el caso del primero, ya que lo auspició el rey Carlos III, y no tanto en el segundo, al carecer de fuentes documentales— se valen en las denominaciones los balnearios de Solán de Cabras y Las Caldas: Real Balneario de Solán de Cabras y Balneario Real de Las Caldas.

77 . En el caso de Panticosa, la denominación de balneario alterna con el empleo del extranjerismo *resort*: *Panticosa resort*.

78 . Solo en el caso del Real Balneario de Solán de Cabras.

79 . Para ello nos hemos valido del programa AntConc (3.4.4.) que nos ha permitido obtener una lista de las palabras utilizadas en los textos de las webs, con sus índices de ocurrencias.

80 . La cuarta acepción del *DRAE*23 señala que este sufijo forma sustantivos que designan términos científicos, como *tropismo* o *astigmatismo*.

81 . José Antonio Fernández Ordóñez establece una serie de características comunes para estos sistemas hidráulicos pre-industriales: "son construcciones rudimentarias, de excesiva longitud debido a la costumbre común de cimentar la presa sobre afloraciones de roca del cauce, y por esta razón su desarrollo en planta se produce con un gran número de alineaciones quebradas. Aunque tienen secciones robustas, suficientes para su trabajo como presas de gravedad, están respaldadas por escolleras o por contrafuertes dispuestos sin un proyecto previo allí donde el maestro consideraba intuitivamente necesario reforzar su estabilidad" (Fernández Ordóñez, 1984: 15).

82 . Cartografía 1:50.000 Mapa geológico de España, hojas 677,703 y 704. Instituto

Geológico y Minero de España.

83 . Para seguir el proceso de constitución del Museo Vostell desde su creación hasta hoy se puede consultar a la página web del museo, http://museovostell.gobex.es/vostellhistoria.htm, donde se ha volcado una detallada relación de la historia del museo y del proceso de recuperación del lavadero de lanas.

84 . CHAM-FCSH e UA — Centro de História d'Aquém e d'Além Mar— Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa e Universidade dos Açores; Avenida de Berna, 26-C, 1069-061 Lisboa; UID/HIS/04666/2013. catarinagarcia@gmail.com

85 . Este proceso fue decisivo para la afirmación de la arqueología en Portugal, una vez que se disipó la amenaza sobre la zona do Coa, donde se intentaba construir una presa que iba a destruir por completo un santuario de pinturas rupestres, considerados como el conjunto más importante de figuraciones paleolíticas al aire libre hasta el momento conocido.

86 . Se trata de un navío de guerra de la Marina francesa que se hundió el 18 de agosto de 1759 en frente de la playa de Salema, en el Algarve. El naufragio tuvo lugar a consecuencia de una batalla naval inscrita en la Guerra de los Siete Años. En el pecio es posible observar algunos cañones, ánforas y otros elementos de hierro del barco.

87 . La autora formo parte del equipo de la DRaC, como Técnica Superior para los asuntos relativos al patrimonio arqueológico, y participó en el desarrollo conceptual y en la elaboración del marco legal de la adaptación de la Lei de Base do Patrimonio (107/2001 de 8 de septiembre) para la RAA.

88 . De acuerdo con las informaciones suministradas directamente por la DRC, Madeira "as intervenções arqueológicas a nível da Subaquática, serão iniciadas no âmbito do Projecto Transnacional — Margullar, cujo, será co-financiado pela Comunidade Europeia, e tutelado pelo Chefe de Fila das Ilhas das Canárias", y tendrán como zona prioritaria la bahía de Funchal.

89 . Por las consultas realizadas en el Portal do Arqueólogo de la DGPC, existen 966 registros con la clasificación de naufragio a nivel del territorio continental ("Portal", 2016).

90 . CSIC e Instituto del Agua (Univ. Granada). c/ Ramón y Cajal, 4. 18071. Granada. acastill@ugr.es

91 . Como esta que ha dado lugar a un dictado tópìco: "Entre Lerilla y la Cotorra se encuentra el manto de la Reina Mora": La leyenda dice que en Herguijuela existió un castillo moro regentado por la Reina Mora y cuando fueron perseguidos, al huir, lo quemaron, y se desplomó al ser su construcción de pizarras y maderas. Ante tal precipitada huida enterraron el manto de la Reina Mora que era de oro: de ahí el dicho:

"Entre Lerilla y la Cotorra se encuentra el manto de la Reina Mora".

Una amplia zona, sin duda, para buscarlo. El Castillo aparece en la actualidad como un promontorio de piedras entre el río Águeda y la desembocadura del río Navacervera (el que pasa por Sahugo), de forma circular y situado en una zona estratégica y de fácil defensa, pues se apoya en dos ríos con sus riscos. Se supone que en la orilla había una cueva que se comunicaría con el interior del castillo.

Río Águeda arriba había un puente de un solo ojo llamado Los Pontones, a través del cual se accedería a la zona del Bodón y que también fue destruido en la precipitada huida.

La cueva no se ve, pues habría sido tapada por las crecidas del Águeda.

Los Pontones, aún hoy puede apreciarse parte de dicho puente en las orillas.

Queramos o no, tenemos que reconocer y aceptar que hubo una fortificación, grande o

pequeña, pues la zona se llama “El Castillo” y los nombres no se los inventa alguien porque sí. Por otra parte, el tema “El Castillo” se recoge y comenta en el I tomo de *Prehistoria y Edad Antigua de Salamanca*, dirigido por D. José Luis Martín, Presidente del Centro de Estudios Salmantinos.

En Herguijuela hay varios temas relacionados con los “moros”: A un animal completamente negro, vaca o perro, se le llama “moro” o “mora”; cuando un niño pequeño se arrimaba a una fuente o pozo con peligro de caerse, se le decía “¡que te coge la mora!”, Plácido Jorge, 1999, *ANAHE*, véase http://www.geocities.ws/aliciasg2003/El_manto.html

92 . Véase https://es.groups.yahoo.com/neo/groups/memoria/conversations/messages/352

93 . I. Paraíso (1995: 177-178) indica que en el siglo XX se desarrolla, tanto en Europa como en América, una pujante línea de investigaciones que conjunta Antropología, Literatura, algunas ramas de la Psicología, e Historia de las Religiones. En Francia recibe distintos nombres: Poética del Imaginario, Mitocrítica, Mitoanálisis, etc. Las raíces de la conjunción actual entre Literatura y Antropología se encuentran en el comparatismo; en su vertiente de Historia de las Religiones, el comparatismo cuenta con obras que enriquecen tanto la Antropología como el Psicoanálisis —en su rama junguiana—, ámbito en el que destacan las investigaciones de Mircea Elíade (1955, 1994).

94 . Este pensador se une al primer movimiento que analiza de manera científica la psique y, con ella, la imagen y el imaginario (figuras destacadas del mismo fueron Freud, Adler, Jung, Baudouin, Laforgue, Marie Bonaparte, Lacan o Mouron). A principios del siglo XX, el sociólogo Georges Sorel integra el concepto de *mito* en la realidad de su propia época. Más cercana destaca la figura de Roger Bastide, a quien Durand reconoció también como uno de sus maestros (Gutiérrez, 2012: 179-180).

95 . Los huertos o jardines también conforman espacios utópicos con diversas connotaciones (el paraíso perdido, la soledad, el silencio, la sensualidad…) y constituyen un motivo lírico abordado por numerosos escritores como, por ejemplo, J. R. Jiménez, Manuel Machado, Jorge Guillén, Octavio Paz, Ezra Pound, Brines o Leopoldo M.ª Panero.

96 . El Proyecto FIAC (Foro de Investigadores de Agua y Cultura), dirigido por el profesor Martos Núñez, aborda la cultura del agua desde una consideración holística y paradigmas alternativos, como el estudio de los *Imaginarios del Agua*, a través de enfoques múltiples, etnográficos, históricos, poéticos, lingüísticos, etc. con un particular énfasis en el concepto de patrimonio cultural intangible, que se puede llevar a cabo a través del estudio de leyendas, canciones, iconografías y símbolos. Véase http://universidadeslectoras.org/fiac/index.php

97 . G. Durand (2004) en relación con la clasificación de las estructuras antropológicas de lo imaginario, concretamente en el “régimen nocturno místico de la imagen” (dimensión donde se conjugan tanto una voluntad de unión como cierto gusto por la intimidad secreta), sitúa las imágenes de la feminidad y de manera muy especial las asociadas a la maternidad, entre las que incluye el arquetipo de la Tierra Madre y el agua como elemento femenino donde se origina la vida y que, convertidos en mitos, atraviesan el tiempo y el espacio.